48,€

2025.388

INNEN-DEKORATION

B.

ILLUSTRIERTE
KUNSTGEWERBLICHE
ZEITSCHRIFT
FÜR DEN
GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Mein Heim ▫ Mein Stolz

HERAUSGEBER:
ALEXANDER KOCH ∞ H. VAN DE VELDE

BAND XIII

VERLAGS-ANSTALT
ALEXANDER KOCH ✤ DARMSTADT

INHALTS-VERZEICHNIS
VON BAND XIII * JAHRGANG 1902 DER
»INNEN-DEKORATION«

I. Text-Beiträge.

Seite.

Zur Reform der Wohnungs-Ausstattung. Von *Alexander Koch*—Darmstadt . . . . . 3—4
Zur Renaissance im Kunst-Gewerbe. Von Prof. *Henry van de Velde*—Weimar 5
George de Feure. Von *Gabriel Mourey*—Paris . . . 7—16
Zu den Abbildungen des Januar-Heftes (darstellende Werke von Prof. *Henry van de Velde*—Weimar, Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien, Prof. *Peter Behrens*—Darmstadt, *Ch. Plumet* und *Tony Selmersheim*—Paris, *Baillie Scott*—London . . . . . 34—35
G. Serrurier-Bovy—Lüttich. Von Prof. *H. van de Velde* 41—47
Hermann Kirchmayr—Silz (Tirol). Von *E. H. Berlepsch-Valendas*—München . . . . . 69—74
Turiner Ausstellung 74
Ein modernes Empfangs-Zimmer . . . . . 75—76
Die verstandesmässigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien. Von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 101—108
Turiner Ausstellung 108
Innen-Kunst von Prof. Joseph Hoffmann. Von *Jos. Aug. Lux*—Wien . . . . . 129—132
Charles Rennie *Mackintosh*—Glasgow . . . . . 133—136
Werkstätten für Handwerks-Kunst. Von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . . . 153—160
Luxus und Raum-Kunst. Von *Felix Commichau* . 177—184
Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf. Von Prof. *H. van de Velde* . 201—207
Zum Tode Otto Eckmann's. Von demselben . . 207—208
Dekorations-Kunst u. Täuschung. Von Dr. *Hans Schmidkunz*—Berlin . . . . . 225—229
Kritische Umschau. Von *Felix Commichau*—Darmstadt 230—232
Das Museum »Folkwang« in Hagen. Von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . . . 249—257 u. 273—277
Patriz Huber †. Von demselben . . . . . 277—278
Prof. Henry van de Veldes kunstgewerbliches Seminar in Weimar . . . . . 278—279
Muss das Schöne gefallen? Von Dr. *Carstanjen*-Nürnberg 293—295
Hubert Gessner und die Wagner-Schule, von *J. Aug. Lux*—Wien . . . . . 296—298
Erfahrung eines Laien, von Dr. H.—Goslar 298, 299
Zu den Abbildungen dieses Heftes 299, 300

II. Innen-Architektur.

1. Halle, Diele, Treppe, Vorzimmer.

Grosse Stube (Diele) im Hause Moser, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 30
Vorraum im Hause Wolf, von demselben 30
Ecke mit Treppen-Kopf im Hause Moser, von demselben 31
Grosse Stube (Diele), ebenda, von demselben 31
Kamin-Partie eines Vorzimmers, von *G. Serrurier-Bovy*—Lüttich 66, 68
Vorraum, von *M. H. Kühne*—Dresden 112
Vorzimmer, von *Richard Riemerschmid*—München . . 114, 115
Treppen-Aufgang im Mannheimer Boots-Hause, von Arch. *Beutinger*—Darmstadt . . . . . 119—121
Seite.
Verbindungs-Gang, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 130, 131
Vorraum im Hause des Direktors K.—Wien, von demselben 143
Vorzimmer im Hause Pollak—Wien, von demselben 148—150
Desgleichen im Hause des Direktors K.-Wien, von demselben 152
Vorraum zu einem Speise-Zimmer, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 174
Treppen-Haus im Hause des Dr. K.—Mannheim, von *Kayser & von Grossheim*—Berlin 181
Garderobe, ebenda, ausgeführt von Epple & Ege—Stuttgart 185
Getäfelte Vorhalle, von *Hugo Koch*—Krefeld 217
Vestibül des Geschäfts-Hauses A. Pössenbacher—München 246, 247
Entwurf für eine Halle, von *Leopold Bauer*—Wien . . 248
Halle im Museum »Folkwang« zu Hagen in Westf., von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . . . 250—257
Treppe, ebenda, von demselben . . . . 260—263, 276, 277
Korridor mit Schränken von *Hubert Gessner*—Wien . . 308
Treppen-Aufgang, von demselben 308

2. Wohn-Zimmer.

Wohn-Zimmer im Hause Wolf, von Prof. *Jos. Hoffmann* 32
Entwurf von *H. Kirchmayr*—Silz 80, 81
Im Hause Hochstetter-Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann*-Wien 137
Holländisches Zimmer, von *J. A. Pool*—Zaltbommel . . 207
Holländisches Zimmer, von *Arthur Bieberfeld*—Berlin 240, 241
Einrichtung, von *Th. Cossmann*—Aachen 245
Wohn-Zimmer in einem Land-Hause, von *M. v. Brocken* 311

3. Empfangs-Zimmer, Salon.

Salon aus dem Hause *George de Feure*—Paris 12
Entwurf von *Val. Minck*—Darmstadt 40
Desgleichen von *G. Serrurier-Bovy*—Lüttich 50, 51
Empfangs-Zimmer im Hause Alexander Koch—Darmstadt, nach Entwürfen von *Patriz Huber* † . . . . . 88—92
Salon, von *Ch. Plumet* und *T. Selmersheim*—Paris . . 99
Musik-Salon, Entwurf von *Patriz Huber* † 100
Salon, von Frl. *von Brocken*—Berlin 118
Salon im Hause des Direktors K.—Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 144, 145
Musik-Salon im Hause des Dr. K.—Mannheim, nach Entwürfen von *Baillie Scott*—London . . . . . 186—189
Damen-Zimmer, ebenda, von demselben 190, 192, 193
Desgleichen, von *Hugo Koch*—Krefeld 219
Salon der Firma Stroucken, von demselben 221, 222
Damen-Salon, von demselben 224
Rauch- u. Spiel-Zimmer, von *Marie Gräfin Geldern-Egmont* 233
Damen-Zimmer, von *L. Bigaux*—Paris 243
Sprech-Zimmer, von *E. Kupper*—Karlsruhe 302
Boudoir, von *E. Schneckenberg* 303
Salon, von *Hartmann & Ebert*—Chemnitz 313

4. Speise-Zimmer.

Speise-Zimmer im Behrens-Hause, von Prof. *Peter Behrens*—Darmstadt 24
Entwurf, von *Ch. Plumet* und *T. Selmersheim*—Paris . 36—39

Seite.

Speise-Zimmer, von *G. Serrurier-Bovy*—Lüttich 48
Entwurf von *Patriz Huber* † 100
Esszimmer, von Frl. *von Brocken*—Berlin 117, 118
Im Hause Pollak—Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 146, 147
Nach Entwürfen, von *Wilhelm Kreis*—Dresden 169
Desgleichen, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . 174, 175
Im Hause des Dr. K.—Mannheim, von *Kayser & von Grossheim*—Berlin 191, 195
Thee-Zimmer, von *Leopold Bauer*—Wien 237
Speise-Zimmer im Geschäfts-Hause *Pössenbacher*—München 246
Frühstücks-Zimmer, von *E. Kupper*—Karlsruhe 302
Ess-Zimmer in einem Landhause, von *M. v. Brocken* . . 309

5. Herren- und Arbeits-Zimmer.

Im Hause L. L.—Charlottenburg, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . . . 25—27
Entwurf, von *G. Serrurier-Bovy*—Lüttich 52
Nach Entwurf, von demselben 67
Entwurf, von *H. Kirchmayr*—Silz 78, 79
Vorraum eines Herren-Zimmers, von *M. H. Kuhne*—Dresden 112
Arbeits-Zimmer in der Wohnung des Direktors St.—Berlin, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . 122—127
Im Hause Pollak—Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann* 133—135
Im Hause Hochstetter—Wien, von demselben . . . 138, 139
Entworfen und ausgeführt von *Alb. Koblinsky*—Breslau 172, 173
Im Hause des Dr. K.—Mannheim, von *Baillie Scott*—London 194
Nach Entwurf von *J. Thorn-Prikker*—Haag 212
Desgleichen, von *Hugo Koch*—Krefeld 218
Desgleichen, von demselben 223
Herren-Arbeits-Zimmer im Hause Alex. Koch—Darmstadt, von Prof. *Peter Behrens*—Darmstadt . . . . 248—250
Arbeits-Zimmer des Herrn Osthaus im Museum »Folkwang« zu Hagen i. Westf., von Prof. *H. van de Velde* 286—288
Sprech-Zimmer des Dr. H.—Goslar 302
Herren-Zimmer in einem Landhause, von *M. v. Brocken* . 310
Desgleichen, von *Buyten & Söhne*—Düsseldorf . . . 314, 315

6. Schlaf-Zimmer.

Entwürfe, von *Val. Minck*—Darmstadt 14, 15
Aus dem »kleinen Glückert-Hause« zu Darmstadt, nach Entwürfen von *Patriz Huber* † 94, 95
Im Hause Hochstetter—Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann* 140—142
Entworfen und ausgeführt von *Alb. Koblinsky*—Breslau 170, 171
Im Hause des Dr. K.—Mannheim 197
Entworfen von *Marie Gräfin Geldern-Egmont*—Berlin . 228

7. Musik-Zimmer.

Entwurf von *Patriz Huber* † 100
Musik-Salon im Hause des Dr. K.—Mannheim, von *Baillie Scott*—London . . . . . 186—189
Desgleichen im Museum »Folkwang« zu Hagen in Westf., von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . 280—283

8. Kinder-Zimmer.

Im Hause Wärndorfer—Wien, von Prof. *Jos. Hoffmann* 136

9. Bade-Zimmer.

Im Hause des Dr. K.—Mannheim 196

10. Ausstellungs- u. Repräsentations-Räume.

Ausstellungs-Raum der Firma Stroucken, von *Hugo Koch*—Krefeld 216
Ausstellungs-Säule der Wiener Sezession in Düsseldorf, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien . . . . . 234—238
Repräsentations-Raum des »Wiener Hagen-Bundes« in Düsseldorf, von *Jos. Urban*—Wien 239
Vestibül im Geschäfts-Hause Pössenbacher—München . . 246
Ausstellungs-Sääle, ebenda 247
Ausstellungs-Raum der Verlags-Anstalt Alexander Koch—Darmstadt auf der Turiner Ausstellung, nach Entwurf von Prof. *Peter Behrens*—Darmstadt . . . . 248—250
Repräsentations- u. Ausstellungs-Räume im Museum »Folkwang« zu Hagen i. Westf., von Prof. *Henry van de Velde*—Weimar . . . . . 250—288

Seite.

Raum der Firma H. Stroucken—Krefeld auf der Düsseldorfer Ausstellung, Entwurf von demselben . . 289—292
Sitzungs-Saal, von *Hubert Gessner*—Wien 304
Kassen-Raum im Sparkassen-Gebäude zu Czernowitz, von demselben 305
Direktions-Zimmer, von demselben 306, 307

11. Restaurations-Räume.

Restaurant Konss in Paris, von *Bruno Möhring*—Berlin . 16, 17
Billard-Zimmer, von *M. H. Kühne*—Dresden 113
Raum im Herren-Klub zu Sarajewo, von *Tönnies* . . . 312

12. Küche.

Im Hause des Herrn Dr. K.—Mannheim . . . . 198—199

III. Thür- und Fenster-Anlagen.

Thüren eines Boots-Hauses, von Arch. *Beutinger*-Darmstadt 120, 121
Thür eines Herren-Arbeits-Zimmers, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 126
Fenster-Seite eines Speise-Zimmers, von Prof. *Jos. Hoffmann* 150
Desgleichen eines Musik-Zimmers, von *Baillie Scott*—London 187
Desgleichen eines Herren-Zimmers mit Schreib-Tisch, von *A. Koblinsky*—Breslau 173
Thür eines Ausstellungs-Raumes, von Prof. *Jos. Hoffmann* 236
Thür im Museum »Folkwang« zu Hagen i. Westf., von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . 257, 274—277 u. 285
Treppen-Fenster mit Schau-Kästen, von demselben . . . 261
Fenster mit Sitzen, von demselben 292

IV. Erker und Einbauten.

Spiel-Ecke, Entwurf von *Val. Minck*—Darmstadt . . . 40
Kamin-Partie, von demselben 40
Erker eines Wohn-Zimmers, von *H. Kirchmayr*—Silz . . 80, 81
Schlaf-Zimmer, Erker mit Bett, von *Patriz Huber* † . . 94, 95
Desgleichen, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 142
Desgleichen, von *A. Koblinky*—Breslau 170
Garderobe-Einbau 185
Erker-Einbau für Musik-Zimmer, von *Baillie Scott*—London 187
Kamin-Einbau für Damen-Zimmer, von demselben . . . 192
Erker-Einbau für Damen-Zimmer, von *Hugo Koch*—Krefeld 224

V. Decken, Panele, Rahmen.

Bilder-Rahmen, von *George de Feure*—Paris 11
Decken-Balken, Entwurf von *H. Kirchmayr*—Silz . . . 83
Stuck-Decke für ein Musik-Zimmer, von *Baillie Scott*-London 183
Desgleichen für Damen-Zimmer, von demselben 200

VI. Einzel-Möbel aller Art.

1. Stühle und Sessel.

Lehn-Stuhl, von *George de Feure*—Paris 13
Stühle, von demselben 20
Gepolsterter Lehn-Sessel, von *Plumet* u. *Selmersheim*—Paris 33
Stuhl, von *Serrurier-Bovy*—Lüttich 42, 44, 46, 47—52, 57, 59—61
Sessel für Empfangs-Zimmer, von *Patriz Huber* † . . . 92
Stuhl für Schlaf-Zimmer, von demselben 95
Lehn-Stuhl, von *Richard Riemerschmid*—München . . 106, 114
Lehn-Sessel, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . 122—127
Korb-Sessel, nach Entwurf von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 131
Stuhl, von demselben 134
Polster-Stühle, von *Gertrud Kleinhempel*—Dresden . . 166
Desgleichen, von *E. Schaudt*—Dresden 168
Lehn-Sessel, von demselben 168
Schreib-Stuhl, von *Baillie Scott*—London 178
Stühle und Sessel, von *W. Penaat*—Haarlem 214
Polster-Sessel, von *Marie Gräfin Geldern-Egmont*—Berlin 227
Esszimmer-Stuhl, von *A. Pössenbacher*—München . . . 246

Seite.

Salon-Stühle, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . 288
Stuhl, von *J. A. Pool*—Zalt-Bommel . . . . . 298—300
Sessel, von demselben . . . . . 298—300

2. Tische.

(Schreib-, Speise-, Wasch-Tische.)

Gedeckter Esstisch, von Prof. *Peter Behrens*—Darmstadt . 24
Herren-Schreib-Tisch, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 26
Damen-Schreib-Tisch, von *Plumet* u. *Selmersheim*—Paris . 33
Speise-Tisch, von *Serrurier-Bovy*—Lüttich 60
Wasch-Tisch, von *Patriz Huber* † 93
Kleiner runder Tisch, von demselben 95
Auszieh-Tisch, Entwurf von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien . 132
Schreib-Tisch, von demselben 133, 135
Empfangs-Zimmer-Tisch, von demselben 134
Damen-Schreib-Tisch, von demselben 138
Auszieh-Tisch, von *E. Kleinhempel*—Dresden 159
Toiletten-Tisch, von *Gertrud Kleinhempel*—Dresden . . 161
Schreib-Tisch, von *Marg. Junge*—Dresden 163
Kleiner Tisch, von *Gertrude Kleinhempel*—Dresden . . 164
Desgleichen, von *E. H. Welter*—Dresden 165
Näh-Tisch, von demselben 165
Desgleichen, von *E. Schaudt*—Dresden 168
Damen-Sekretär, von *Baillie Scott*—London 193
Wasch-Tisch, von *Marie Gräfin Geldern-Egmont*—Berlin 228
Gedeckter Speise-Tisch, von *A. Pössenbacher*—München . 246
Kleiner Salon-Tisch, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 287

3. Schränke.

Mappen-Schrank, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . 27
Salon-Schrank, von *Serrurier-Bovy*—Lüttich 56
Vitrine, von demselben 61
Schrank für Ess- und Wohn-Zimmer, von *Serrurier-Bovy* 64
Spiegel-Schrank für Toilette-Zimmer, von demselben . . . 65
Schränkchen für Empfangs-Zimmer, von *Patriz Huber* † . 88, 92
Kleider-Schrank, von demselben 93
Glas-Schrank, von *Richard Riemerschmid*—München . . 104
Bücher-Schrank, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien . . . 135
Schrank für ein Kinder-Zimmer, von demselben 151
Bücher-Schrank, Entworfen von *Gertr. Kleinhempel*-Dresden 156
Wäsche-Schrank, von derselben 157
Bücher-Schränkchen, von *Marg. Junge*—Dresden . . 158, 165
Eck-Schränkchen, Entwurf von *E. Kleinhempel*—Dresden 160
Desgleichen, von *Gertr. Kleinhempel*—Dresden . . . 161, 167
Kleider-Schrank, von *Marg. Junge*—Dresden 167
Bücher-Schrank, von *K. Zinsmeister*—Hilversum 202
Desgleichen, von *H. P. Berlage*—Amsterdam 208
Salon-Vitrinen, von *Hugo Koch*—Krefeld 220
Eck-Schrank, von *Marie Gräfin Geldern-Egmont*—Berlin 226
Kleider-Schrank, von derselben 227
Schränkchen, von derselben 230
Desgleichen für Photographien, von Prof. *Jos. Hoffmann* . 238
Grosser dreiteiliger Schrank, von *H. Billing*—Karlsruhe . 244
Ausstellungs-Vitrine, von Prof. *H. van de Velde* 258,259,264,270-272
Bücher-Schrank, von demselben 286, 287, 288

4. Bänke, Sofa's.

Lackierte Bank, von *George de Feure*—Paris 13
Fenster-Sitz, Entwurf von *Val. Minck*—Darmstadt . . . 40
Bank mit Etagère, von *Serrurier-Bovy*—Lüttich . . 49, 62, 63
Salon-Sofa, von Frl. *M. von Brocken*—Berlin 118
Sofa eines Herren-Arbeits-Zimmers, v. Prof. *H. van de Velde* 123,125
Ecksitz mit Bücher-Schrank, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 135
Sofa, Entwurf von *Marg. Junge*—Dresden 155
Rund-Sitz, von *Gertrude Kleinhempel*—Dresden . . . 164
Gepolsterte Ruhe-Bank (Chaiselongue), von *Marg. Junge* . 166
Desgleichen, von *E. Schaudt*—Dresden 167
Eck-Sofa für Musik-Zimmer, von Prof. *H. van de Velde* . 282
Salon-Sofa mit Schränkchen, von demselben 286
Salon-Bank, von demselben 287
Fenster-Sitz, von demselben 292

5. Betten.

Bettstelle, von *Patriz Huber* † . . . . . 93—95
Desgleichen, von *Gertrude Kleinhempel*—Dresden . . . 162
Desgleichen, von Architekt *Wilh. Kreis*—Dresden . . . 162

Seite.

Desgleichen, von *Marg. Junge*—Dresden 163
Eiserne Bettstellen, von *Th. Lambert*—Paris 242
Französisches Bett, von *A. Segny*—Paris 242

6. Anrichte, Büffet.

Anrichte und Büffet, von *Serrurier-Bovy* 54, 57, 58, 59, 61, 64
Anrichte, nach Entwurf von *Rich. Riemerschmid*—München 115
Desgleichen, nach Entwurf von Prof. *H. van de Velde*-Weimar 127

7. Verschiedene Möbel.

Etagère, von *George de Feure*—Paris 13
Toiletten-Spiegel, von demselben 10
Vitrine, von demselben 20
Wand-Schirm mit Façetten-Verglasung, von *Ch. Plumet* u. *T. Selmersheim*—Paris 33
Ofen-Schirm in Kupfer, von *Serrurier-Bovy*—Lüttich . . 43
Etagère, von demselben 44, 45, 49, 56
Bücher-Gestell, von demselben . . . . . 50—54
Stand-Uhr, von *Marie Gräfin Geldern-Egmont*—Berlin . 231

VII. Beleuchtungs-Körper.

Entwürfe von *H. Kirchmayr*—Silz 70, 72, 77
Nach Entwurf von *M. H. Kühne*—Dresden 113
Desgleichen von *Rich. Riemerschmid*—München 114
Desgleichen von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . . . 175
Desgleichen von *Baillie Scott*—London 178, 185—192, 194, 195
Petroleum-Lampe, von *J. Ysenlöffel*-Overveen b. Haarlem 203,205,213

VIII. Heiz-Körper.

Kamin-Partie, Entwurf von *Val. Minck*—Darmstadt . . 40
Desgleichen, Entwurf von *Serrurier-Bovy*—Lüttich . . . 55
Kamin mit Spiegel-Aufsatz, von demselben 66, 68
Kamin-Partie, von *Plumet* u. *Selmersheim*—Paris . . . 99
Gas-Kamin, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien . 134, 150, 152
Kamin eines Herren-Zimmers, von demselben 136
Desgleichen eines Musik-Zimmers, von *Baillie Scott*—London 186
Desgleichen eines Speise-Zimmers, von *Kayser & v. Grossheim* 191
Desgleichen eines Damen-Zimmers, von *Baillie Scott*-London 192
Eiserner Ofen, von *M. Ysenlöffel*—Overveen b. Haarlem . 215
Kamin, von *Hugo Koch*—Krefeld 216
Desgleichen, von *Toni Selmersheim*—Paris 243
Desgleichen, von *Th. Cossmann*—Aachen 245
Heizkörper-Gitter, von Prof. *H. van de Velde*—Weimar . 259
Marmor-Kamin, von demselben . . . . . 270—272, 279
Kamin im Museum »Folkwang« zu Hagen i. Westf. . . 278
Kamin im Wohn-Zimmer eines Land-Hauses, von *M. v. Brocken* 311

IX. Teppiche.

Entworfen von *George de Feure*—Paris 23
Batiks, von Frau *Baars* und *Chr. Lebeau*—Haarlem . . 209
Desgleichen, von *Thorn-Prikker*—Haag 210, 211
Fussboden-Teppich, Entwurf von Prof. *H. van de Velde* 290, 291

X. Dekorationen aller Art.

(Malereien, Stoffe, Intarsien, Füllungen, Verglasungen.)

Möbel-Füllung aus Kupfer, von *George de Feure*—Paris . 8, 9
Wand-Malerei, von demselben . . . . . 16—19
Seiden-Stoffe, von demselben 21
Entwürfe für Schnitzerei, von *H. Kirchmayr*—Silz 73, 75, 82, 85, 86
Desgleichen für Thür-Bänder, von demselben . . . 80, 81, 83
Desgleichen für Schlüssel-Griffe, von demselben 74
Geschnitztes Säulen-Kapitäl, von *Baillie Scott*—London . 179
Intarsie, von demselben 179
Entwurf für Verglasung, von demselben 182
Schnitzerei nach *H. P. Berlage*—Amsterdam 208
Verglasung im Museum »Folkwang« zu Hagen i. Westf., von Prof. *H. van de Velde*—Weimar 261, 266—269, 284 285, 292
Möbel-Stoffe, von *W. Vogel*—Chemnitz 301
Portièren, von derselben Firma 301

Seite.

XI. Verschiedenes.

Buch-Schmuck . . . . . 1—6, 47, 184
George de Feure bei der Arbeit 7
Toiletten-Spiegel mit Malerei, von *George de Feure*—Paris 10
Teller (Porzellan), von demselben 22, 23
Vasen (Porzellan), von demselben 22, 23
Studien nach lebenden Pflanzen, von *H. Kirchmayr* 70—77, 86
Schlüssel-Griffe, von demselben 74
Entwürfe für Schnitzerei, von demselben . 73, 75, 82, 85, 86
Desgleichen für Handgriffe, von demselben 76, 84
Desgleichen für Thür-Bänder, von demselben . . . 80, 81, 83
Wand-Uhr, Entwurf von demselben 87
Verkaufs-Schalter, von Prof. *A. Messel*—Berlin 102
Spiegel, von *Richard Riemerschmid*—München . . . 105, 107
Billard, von *M. H. Kühne*—Dresden 113
Stand-Uhr, von Prof. *Jos. Hoffmann*—Wien 151
Garderobe-Gestell, von *Gertrud Kleinhempel*—Dresden . 154
Garten-Möbel, von derselben 154
Thee-Kessel, von *J. Ysenlöffel*—Overveen bei Haarlem 204, 213
Löffel aus Silber, von demselben 206
Steingut-Gefässe, von *R. Hanke*—Höhr 291

XII. Außen-Architektur.

Fern-Heiz- und Beleuchtungs-Werk zu Dresden 28
Landhäuser auf der Hohen Warte bei Wien, von Prof. *Joseph Hoffmann*—Wien 29
Entwurf eines Landhauses, von *Oskar Marmorek*—Wien 96—98
Waaren-Haus Wertheim, von Prof. *Messel*—Berlin . . . 103
Fassade der »Polnischen Apotheke« in Berlin, von *A. Breslauer*—Berlin 108, 109
Ansichten von der Berliner Hochbahn, von *Bruno Möhring* Berlin 110, 111, 128
Villa Wertheim, von Prof. *Alfred Messel*—Berlin . . . 116
Eingang eines Boots-Hauses, von *Beutinger*—Darmstadt . 128
Geschäfts-Gebäude der Berliner Hochbahn, von Architekt *Henschel*—Berlin 176
Wohnhaus in Mannheim, von *Kayser & v. Grossheim* . 180
Brunnen für Park oder Hof, von *J. Haller*—Karlsruhe 294—297
Landhaus, von *E. Beutinger*—Darmstadt , ... 316

XIII. Mehrfarbige Beilagen.

Musik-Zimmer, preisgekrönter Entwurf von *Baillie Scott* —London . . . . . 32—33
Speise-Zimmer, preisgekrönter Entwurf von *C. R. Mackintosh* —Glasgow . . . . . 152—153
Schlaf-Zimmer, Entwurf von *Gertr. Kleinhempel*—Dresden 160—161
Empfangs-Zimmer, Entwurf von *Marg. Junge* und *Kleinhempel*—Dresden 160, 161
Repräsentations-Raum der Verlags-Anstalt Alexander Koch auf der Turiner Ausstellung, nach Entwurf von Prof. *Peter Behrens*, ausgeführt von *Ludwig Alter*, Hof-Möbelfabrik, Darmstadt . . . . . 248—249

Titelblatt, gezeichnet von Prof. *Bernh. Pankok*—Stuttgart.
Einband-Decke, nach preisgekröntem Entwurfe von *Ferd. Nigg*—Berlin.

Namen-Verzeichnis.

Alter, Ludwig—Darmstadt 248, 249
Backhaus & Söhne—Wien 145
Baars, Frau—Haarlem 209
Bauer, Leop.—Wien 237, 238, 248
Behrens, P., Prof.-Darmstadt . 24, 34, 74, 107, 248, 249, 300, 301
Berlage, H. P.—Amsterdam 208
Berlepsch-Valendas, H. E.—München . . . . . 69—74
Beutinger, E.—Darmstadt . . 107, 119—121, 128, 300, 316
Biberfeld, A.—Berlin 240, 241
Bigaux, L.—Paris 243
Billing, H.—Karlsruhe 244
Bing, S.—Paris 16, 22, 23
Breslauer, A.—Berlin 108, 109
Brocken, Frl. von—Berlin . . 107, 117, 118, 299, 309—311
Buyten & Söhne—Düsseldorf 299, 314, 315
Carstanjen, Dr.—Nürnberg . . . . . 293—295
Commichau, Felix † . . . . . 177—184, 230—232
Cossmann, Th.—Aachen 16, 20, 245
Deuß & Oetker—Krefeld 21
Dufraissex & Co.—Limoges 15
Eckmann, O. † 207, 208
Epple & Ege—Stuttgart 185, 187
Feure, George de—Paris . . . . . 7—23
Geldern-Egmont, Marie, Gräfin von—Berlin 226—228, 230—233
Gessner, Hubert—Wien . . . . . 296, 298, 304—308
Haller, J.—Karlsruhe 294, 295, 297, 300
Hanke, R.—Höhr 291
Hartmann & Ebert—Chemnitz 299, 313
Henschel—Berlin 176
Heymann, J. D.—Hamburg 24, 34
Hildebrand—Goslar 298, 299
Hochstetter, H.—Wien . . . . . 137—142
Hoffmann, Jos., Prof.-Wien 29—32, 34, 129—152, 234—236, 238
Holler, W.—Krefeld 292
Hollmann, W.—Wien 135, 136
Huber, Patriz † . . . . . 75, 76, 88—95, 100, 277, 278
Junge, Marg.—Dresden 154, 155, 158, 163, 165, 167
Kayser & von Grossheim—Berlin 180, 181
Kirchmayr, H.—Silz . . . . . 69—87
Kleinhempel, E.—Dresden 159, 160
Kleinhempel, Gertr.—Dresden 154, 156, 157, 161, 162, 164, 166, 167
Koblinsky, A.—Breslau . . . . . 170—173
Koch, Alexander—Darmstadt 3—4, 35. 40, 75, 76, 88—92. 100 136, 248, 249
Koch, Hugo—Krefeld . . . . . 201—207, 216—224
Kreis, Wilh.—Dresden 162, 169
Kühne, M. H.—Dresden 112, 113
Kupper, E,—Karlsruhe 302
Lambert, Th.—Paris 242
Lebeau, Chr.—Haarlem 209
Leistikow, W.—Berlin . . . . . 300—301
Lossow und Vieweger—Dresden 28, 35
Lux, Jos. Aug.—Wien . . . . . 129—132, 296—298
Mackintosh, Charles Rennie—Glasgow . . . . . 133—136
Marmorek, Osk.—Wien . . . . . 96—98
Messel, Alfr. Prof.—Berlin 102, 103, 116
Mink, Valentin—Darmstadt 14, 15, 35, 40
Möhring, Br.—Berlin 16, 17, 74, 110, 111
Mouray, Gab.—Paris . . . . . 7—16
Müller, W.—Wien . . . . . 130, 143—145, 151, 152
Osthaus, K. E.—Hagen . . . . . 249—288
Penaat, W.—Haarlem 214
Plumet & Selmersheim—Paris . . . . . 33—39, 99
Pool, J. A.—Zalt-Bommel . . . . . 207, 298—300
Portois & Fix—Wien . . . . . 132—134, 146, 150
Pospischil, A.—Wien . . . . . 137—141
Pössenbacher, A.—München 232, 246, 247
Rais, J.—Paris 35
Riemerschmid, Richard—München . 104—107, 114, 115, 155
Schaudt, E.—Dresden 167, 168
Serrurier-Bovy—Lüttich . . . . . 41—68
Schmidkunz, H.—Berlin . . . . . 225—229
Schmid und Müller—Dresden . . . . . 154—169
Schneckenberg 303
Schneider & Hanau—Frankfurt 192
Scott, Baillie—London . . . . . 32, 33, 35, 178—200
Segny, A.—Paris 242
Selmersheim, T.—Paris 243
Stroucken, H.—Krefeld . . . . . 216—224, 289, 290—292
Thorn-Prikker, J.—Im Haag . . . . . 202, 203, 210—212
Tönnies, R.—Sarajewo 300, 312
Urban, Jos.—Wien 239
Van de Velde, Henry, Prof.—Weimar . 5, 25—27, 34, 41—47, 101-108, 122-127, 153-160, 174, 175, 201-208, 249-292, 301
Vlasdeck—Mombach 183, 188, 189, 200
Vogel, W.—Chemnitz . . . . . 299—301
Wagener—Goslar 302, 303
Wagner, Otto—Wien . . . . . 296—298
Welter, E. H.—Dresden 165
Wertheim—Berlin 102, 103, 116
Wille—Berlin 300, 301
Ysenlöffel, J.—Haarlem . . . . . 203—206, 213, 215
Zinsmeister, M.—Hilversum 202

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

Herausgegeben von
Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von
H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. JANUAR-HEFT.

Zur Reform der Wohnungs-Ausstattung.

Die aussergewöhnliche Anerkennung, welche der „INNEN-DEKORATION“ sowohl nach der künstlerischen, als nach der praktischen Seite hin zu teil geworden ist, insbesondere auch im AUSLANDE, und der damit verknüpfte, fortgesetzt sich steigernde Abonnenten-Zuwachs, haben es dem Herausgeber ermöglicht, eine wesentliche Erweiterung des Programmes unter Beibehaltung der bisherigen bewährten Grundsätze zur Durchführung zu bringen. Als ein wesentlicher Faktor derselben mag schon der Umstand gelten, dass die „Innen-Dekoration“ von jetzt ab neben der deutschen auch in französischer Sprache erscheint; für später ist ausserdem eine englische Ausgabe vorgesehen. Hand in Hand mit dieser Ausgestaltung des Programmes haben auch Verbesserungen in der Ausstattung, sowie die Einführung eines zweckmässigeren Formates stattgefunden. Ab und zu sollen von jetzt ab farbige Beilagen in künstlerischer Chromo-Typie und -Lithographie gegeben werden.

Was die bei der redaktionellen Leitung der „Innen-Dekoration“ massgebenden Grundsätze anbelangt, so wird mit aller Sorgfalt der Thatsache Rechnung getragen werden, dass der Leser-Kreis, der sich aus den Kreisen hervorragender Architekten, Künstler, Fabrikanten und Händler für die Ausstattung von Wohnungs-Einrichtungen, ferner aber auch aus zahlreichen vornehmen Privat-Personen bis hinauf zu den höchsten Fürstlichkeiten zusammensetzt, sowohl eine sehr kritische Auswahl des zu bietenden Stoffes, als auch eine grosse Vielseitigkeit bedingt. Insbesondere wird bei der Wahl der Illustrationen stets darauf Bedacht genommen werden, dass die moderne kunstgewerbliche Bewegung, insofern sie sich auf den Innen-Ausbau mittelbar und unmittelbar erstreckt, in ihrer Gesamtheit mit allen ihren gesunden und wertvollen Entwickelungs-Momenten dargestellt wird. Dabei wird, wie dies bei der „Innen-Dekoration“ ja von jeher üblich war, auf die Bedürfnisse der Praxis, insbesondere der praktischen Architekten und der Fabriken insofern sorgfältig Rücksicht genommen werden, als ein äusserst gediegenes, vielseitiges und verwendbares Vorbilder-Material zur Vorlage gelangen wird.

Die Durchführung dieses Programmes ist uns ermöglicht durch die bereits bestehenden und inzwischen, namentlich im Auslande neu angeknüpften Beziehungen zu den richtunggebenden Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Architektur, der Wohnungs-Gestaltung, des Möbel-Baues, der dekorativen Malerei etc. etc. Unumgänglich ist hierbei, dass auch die Aussen-Architektur in ihren vorzüglichen modernen Schöpfungen dann und wann bei den Abbildungen berücksichtigt wird. Denn zwischen Innen- und Aussen-Architektur bestehen so mannigfache und intime Wechselbeziehungen, dass eine organische Betrachtung der einen ohne die andere nicht immer möglich ist.

Ausserdem ist es uns gelungen, Herrn HENRY VAN DE VELDE für die Mit-Leitung der „Innen-Dekoration“ zu gewinnen, in dem Sinne, dass die redaktionelle Leitung nach wie vor in den Händen des Begründers und Herausgebers, ALEXANDER KOCH, verbleibt, dass aber 6 von den 12 Monats-Heften von Herrn van de Velde sowohl hinsichtlich der Abbildungen als des Textes zusammengestellt und ausgestattet werden. Wir sind überzeugt, dass unsere Leser dieses Übereinkommen mit diesem Künstler, dessen bahnbrechende Bedeutung überall allgemein anerkannt ist, um so mehr begrüssen werden, als in Folge desselben die ganze künstlerische und schriftstellerische Produktion des Herrn van de Velde auf dem Gebiete des Kunstgewerbes während dieses Jahres ausschliesslich in der „Innen-Dekoration“ erscheinen wird. Ferner wird Herr van de Velde in den von ihm redigierten Heften auch auf andere in der modernen Bewegung in entscheidender Weise hervortretende Künstler von Ruf unter ausführlicher Entwickelung der neuzeitlichen Prinzipien eingehen, wobei auch das Schaffen dieser Künstler in umfassenden Abbildungs-Serien zur Vorführung gelangen wird. Es wird demnach durch dieses Abkommen die Möglichkeit gewährt, das in Vorstehendem entwickelte internationale Reform-Programm thatsächlich in grossem Stile auszubauen.

Neben diesen Sonder-Heften erster Künstler Deutschlands, Frankreichs, Belgiens, Hollands, Englands, Skandinaviens werden noch sogenannte Spezial-Hefte in dem Programme des beginnenden Jahrganges vorgesehen, welche bestimmt sind, eine Übersicht über die wertvollsten Leistungen auf gewissen für den inneren Ausbau der Wohnräume wichtigsten Gebieten zu bieten, wie z. B. über Beleuchtungs- und Heiz-Körper, Fenster- und Thür-Draperien, dekorative Malereien oder ähnliches. Es wird also nicht allein der Fachmann, sondern Jeder, welcher das Bestreben empfindet, sein HAUS UND HEIM mit künstlerischem Verständnisse und Geschmack auszugestalten, in diesem in seiner Art einzig dastehenden Organe alles finden können, was er braucht. Das dürfte wohl schon aus dem hier vorliegenden Probe-Hefte zu entnehmen sein, wenn dieses gewissermassen auch nur als ein Vorläufer der auf Grund des neuen Programmes erfolgenden Neugestaltung gelten kann. Es ist ja kaum möglich, innerhalb eines einzigen Heftes ein so weitgehendes Programm zu entwickeln; doch glauben wir, dass aus dem vorliegenden Januar-Hefte mit BESTIMMTHEIT hervorgeht, was wir wollen, und dass wir den Bedürfnissen und Aufgaben der Zeit unter Aufbietung aller Kräfte und hoher Opfer zu folgen bemüht sind. Als Beweis hierfür dürfte auch das PREIS-AUSSCHREIBEN gelten, welches wir auf Seite 1 und 2 der Inseraten-Beilage dieses Heftes veröffentlichen, das speziell Entwürfe für einfache, aber künstlerische Wohnungen bezweckt. So zweifeln wir denn nicht, dass sich die „Innen-Dekoration“ zu der überaus stattlichen Zahl treuer, alter Abonnenten viele neue Freunde in allen Kultur-Ländern erwerben wird. Die „Innen-Dekoration“ — als das einzige grosse Organ dieser Art — ist auf dem Gebiete der künstlerischen Wohnungs-Gestaltung zu einer CENTRALE von internationaler Tragweite geworden, in der sich Alle die Hände reichen sollen, welche mit uns Schulter an Schulter ringen nach dem grossen, idealen Ziele, als welches wir die KÜNSTLERISCHE BELEBUNG DES HAUSES erkannt haben.

Wer hier mitthun will, soll uns herzlich willkommen sein!

Darmstadt, im Dezember 1901.

Alexander Koch.

Als Herr ALEXANDER KOCH, Redakteur und Herausgeber der Zeitschrift „INNEN-DEKORATION“, mir vorschlug, einen Teil der Arbeiten seiner Zeitschrift zu übernehmen, war ich zuerst der Ansicht, dass diese Aufgabe mir insofern nicht ganz zusagen würde, als ich dadurch gezwungen wäre, öffentlich zu bekennen, was ich für gut hielt und was nicht. Ich sah all die Annehmlichkeiten voraus, die mir von Seiten der Künstler widerfahren würden, denen ich meine Billigung bezeugen könnte, wie ich auch die Unannehmlichkeiten von Seiten derer voraussehe, deren Werke ich einer abfälligen Kritik unterziehe.

Herr Alexander Koch machte geltend, dass der Grund, aus welchem ich mich vielleicht zurückhalten könnte, nämlich die Kundgebung meiner Meinung, gerade das wäre, was das Publikum und er von mir erwarteten. Er machte mich ausserdem darauf aufmerksam, dass meine Kollegen vor mir dieses Feld betreten hätten, um ihre Meinungen zu äussern, und dass die Arbeit eines jeden von uns gleich schwierig sei. Er führte mir noch manche andere triftige Gründe an, damit ich nicht zögerte, und so habe ich denn, weil ich schon vor ernsteren Hindernissen nicht zurückgeschreckt bin, diese Aufgabe übernommen in der Absicht, mein Möglichstes zu Gunsten der Ideen und der Prinzipien zu thun, welche weder der alten, noch der ältesten Kunst, sondern ausschliesslich der neuen Kunst beizumessen sind.

Ich werde mich bemühen, nur an die Werke zu denken, die seit dem Wieder-Aufblühen der industriellen Künste entstanden sind, und nicht an die Künstler, welche sie geschaffen haben, denn wenn diese zwischen ihnen und meinem Urteil stehen, würde ich Gefahr laufen, ungerecht zu sein. Ausserdem wünsche ich nicht nur meine Prinzipien zu erörtern und zu verteidigen, sondern ich will die verschiedenen Erscheinungen der Renaissance im Kunstgewerbe prüfen, um den Gedanken, der allen Künstlern, die sich dem Kunstgewerbe widmen, gemein ist, daraus zu sondern.

Ich glaube, zum Besten der Künstler und dieser Renaissance zu handeln, wenn ich ausser Zweifel setze, dass unsere Anstrengungen, so verschiedener Art sie auch sein mögen, auf Erfolg rechnen dürfen und berechtigt sind, allgemeine Beachtung zu finden, sobald sie danach streben, das Wesen reinen Kunst-Schaffens wieder aufzufinden.

Ich bin überzeugt, dass wir keine Aussicht auf Fruchtbarkeit dieses Werkes haben, wenn wir ihm nicht unser eigenes Blut einimpfen, anstatt einer unreinen Mischung von Flüssigkeiten, die schon dazu gedient haben, die Werke des Altertums zu reinigen.

Ich bin überzeugt, dass wir keine Aussicht auf Fruchtbarkeit unseres Werkes haben, wenn wir nicht durch unseren eigenen Geschmack, unsere eigenen Neigungen, unsere eigenen Gedanken und durch unsere eigenen Thaten kräftige Keime hineinlegen, anstatt der vielen unfruchtbaren Dinge, wie die des veralteten Geschmacks, der schon bestehenden, schlecht gewürdigten oder schlecht geschilderten Gewohnheiten, der entlehnten Gedanken, und der theatralischen Geberden.

Es ist meine Aufgabe, innerhalb dieser Zeitschrift in den Nummern, welche mir anvertraut werden, die Äusserungen des modernen Empfindens und des gegenwärtigen Lebens gesondert darzustellen und dazu das Material zu benutzen, das meine Kollegen die Güte haben werden mir zur Verfügung zu stellen. Die Renaissance hat den ganzen Kontinent erobert, und so viel es in meiner Macht steht, will ich versuchen, ihre ganze Entwickelung zu verfolgen: Deutschland und Österreich, Belgien, Holland, Frankreich sind der Anregung gefolgt, die von England ausging. Der Zeitpunkt ist kostbar, weil er schon die verschiedenen karakteristischen Eigentümlichkeiten im voraus wirksam zeigt, welche das Kunstgewerbe in jedem dieser Länder weiterentwickeln wird, und weil es uns folglich vergönnt ist, sie gegenwärtig in ihrer ganzen Frische und Wahrheit zu erkennen.

Berlin, im Dezember 1901.

Henry van de Velde.

FACTIS NON VERBIS

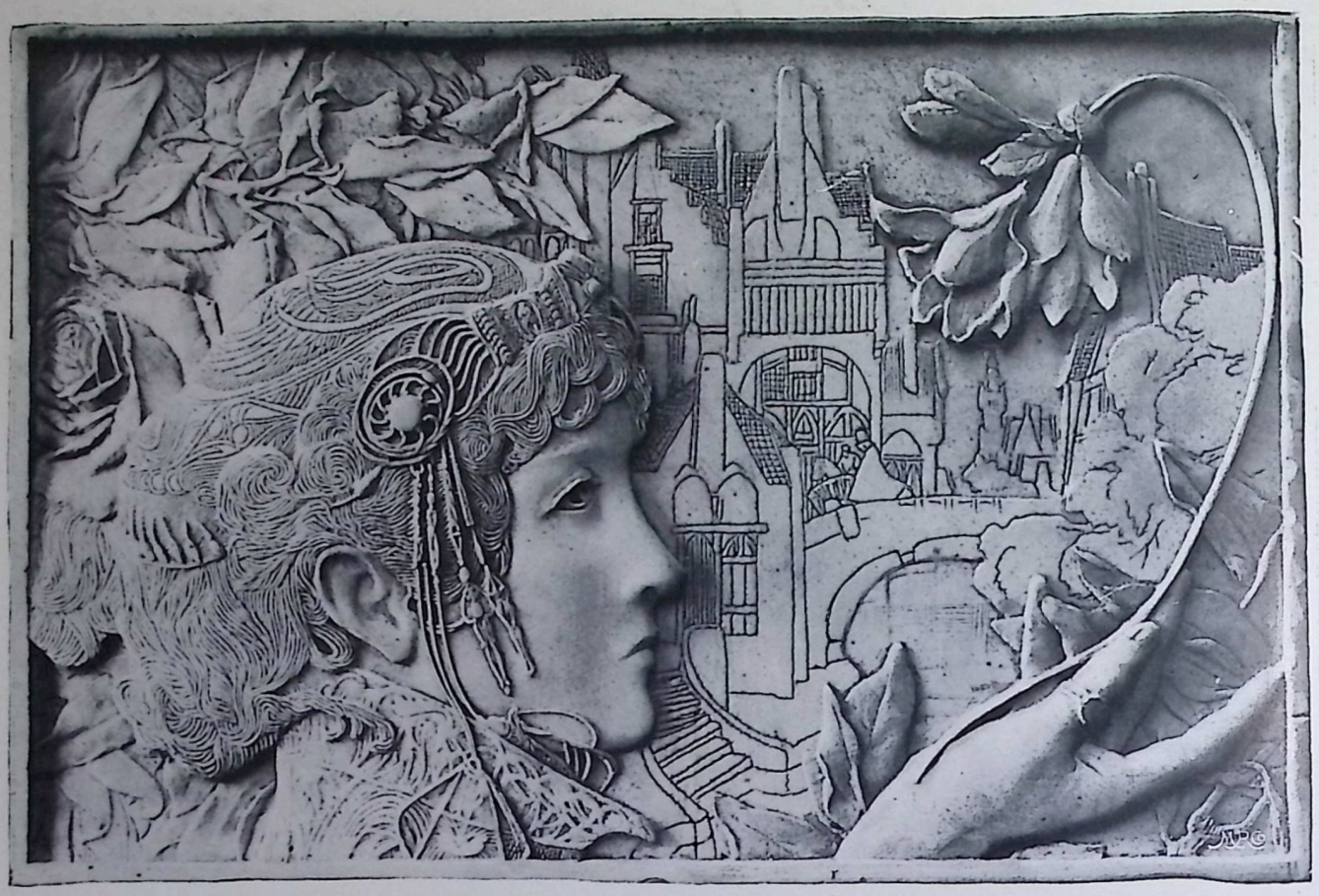
GEORGE DE FEURE bei der Arbeit.

George de Feure—Paris.

Selbst wenn GEORGE DE FEURE nicht die seltenen Gaben einer aussergewöhnlichen Fantasie, gepaart mit hervorragendem Zeichentalent und den feinen Sinn für das Graziöse besässe, von dem alle seine Werke Zeugnis ablegen, so würde notwendigerweise schon die überaus grosse Menge seiner Schöpfungen auf allen Gebieten der angewandten Kunst ihm einen Ausnahmeplatz unter den zeitgenössischen Künstlern gewährleisten.

Seit kaum 5 Jahren hat er sich mit Eifer den Versuchen hingegeben, denen wir schon eine solche Menge origineller und reizender Schöpfungen verdanken, eine gewisse Neugier möchte man sagen reizte ihn, sich an allen Techniken zu versuchen, und sein Talent riss ihn hin seine Kunst an fast jedem Materiale erproben zu wollen. Möbel, Teppiche, Tapeten, Gewebe, farbige Glasfenster, Stickereien, Porzellane, Fayencen, Metall-Ornamente, Buchschmuck, mit einem Worte alles zog ihn an und Allem vermochte er eine neue und karakteristische Seite abzugewinnen. Alle seine Sachen tragen den Stempel einer wahren Persönlichkeit, man kann sie keiner Schule irgend welcher Art unterordnen. Man kann den Künstler selbst keiner Gruppe zuzählen, man findet bei ihm keine Anklänge an irgend einen Anderen, und sogar der englische Einfluss, dem sich so wenige dekorative Künstler bei ihren Versuchen nach der neuen Richtung hin entziehen konnten, hat auf die Art seiner Kunst keinerlei Einfluss auszuüben vermocht. Er ist und bleibt er selbst und so sind sogar seine Irrtümer — deren man ihm in der That ja nicht viele vorwerfen kann — originell und fesselnd.

Im allgemeinen huldigte man ja bis jetzt der Ansicht, dass die vornehmste dekorative Kunst in den Erzeugnissen des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich ihre höchste Blüte erreicht habe und in der That wird man schwerlich etwas auserleseneres, etwas von feinerer Eleganz finden, als diese Innenräume Louis XV. und vor allem nach meinem Geschmack im Styl Louis XVI. Nach dem Glanz, dem Prunk der Regierung eines Ludwig XIV., nach der prachtstrotzenden Entwicklung der Dekorationskunst in der der Einfluss der italienischen Renaissance sich in so schädlicher Weise geltend machte, sehnte man sich nach einer intimeren Kunst. Die Innenräume verloren ihren feierlichen Karakter, man suchte die Form der Gegenstände wieder dem Nutzen und der Gebrauchsfähigkeit derselben an-



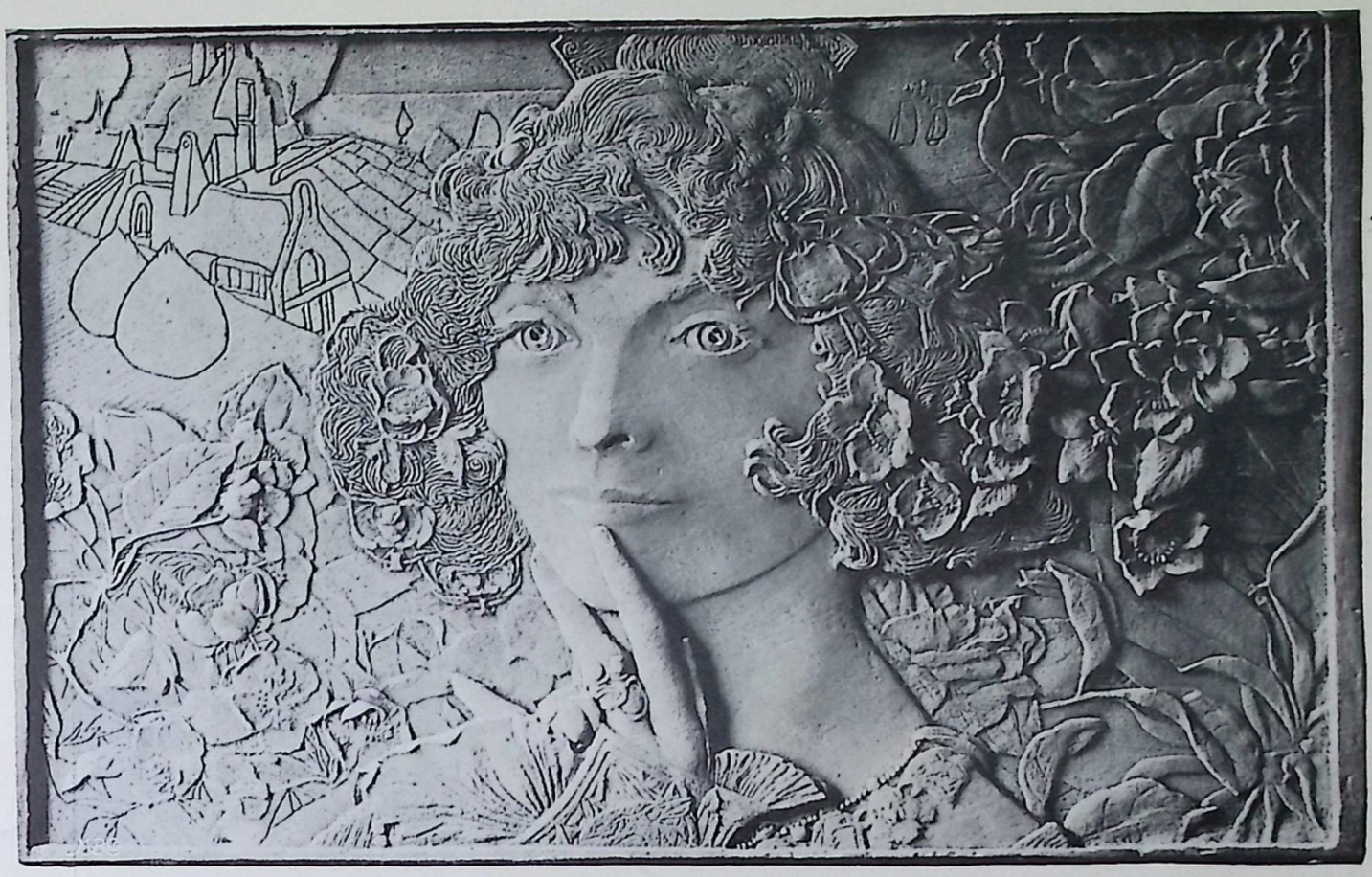
GEORGE DE FEURE—PARIS. *Möbel-Füllung in Kupfer-Relief.*

zupassen und unter Ludwig XVI. ist die dekorative Kunst wenigstens bezüglich der Ornamentierung zu vernünftigen und einfachen Grundsätzen zurückgekehrt. Man muss sie verstehen lernen, die Meisterwerke der Handwerker von ehemals die sie für die königlichen und fürstlichen Residenzen schufen, kaum zu reden von den unvergleichlich schönen kleinen Innenräumen des Versailler Schlosses, des Trianons. In den Museen, in alten Landhäusern französischer Provinzen gibt es noch diese einfachen bürgerlichen Zimmer, die geradezu entzückend sind, mit ihren holzbekleideten Wänden, den grossen Wandschränken, deren Thüren so überaus feine Profilierungen aufweisen, mit ihren Sitzmöbeln, ihren Stühlen und Tischen von ebenso einfacher wie harmonischer Linie. Fast keine Bildhauerarbeit, kein Ornament, alles ist vornehm und in den Proportionen und in seiner Zweckmässigkeit von einem unbeschreiblichen Reiz, dessen Geheimnis die Künstler und Handwerker dieser glücklichen Epoche mit sich ins Grab genommen zu haben schienen.

Es ist traurig zugestehen zu müssen, dass fast ein ganzes Jahrhundert hindurch dieser Geist der anmutigen Einfachheiten und einfachen Anmut, der diesen Werken der oben angeführten Epoche einen solch hohen Wert verlieh, aus der französischen Kunst verschwunden war; damit erklärt sich mühelos die Vorliebe der Leute von feinem Geschmack für alte Möbel, sowie die eines noch zahlreicheren Publikums für Kopien — diese niederträchtigen Kopien — die in so bedauerlicher Weise jeden Aufschwung zu neuen Ideen hemmte und die beklagenswerte Armut der dekorativen Kunst bis in die letzten Zeiten hinein, die ebenso sehr Ursache wie Folge dieses Zustandes war.

Da muss man vor allen Dingen George de Feure bewundern, der wieder an diese schönen Ueberlieferungen, von denen ich oben sprach, angeknüpft hat. In der That ist seine Auffassung der dekorativen Kunst die gleiche wie sie die besten Künstler des XVIII. Jahrhunderts gehabt hatten. Jedoch lässt er sich keineswegs von der Formenwelt, die uns aus jener Zeit überkommen, beeinflussen; ebensowenig ordnet er seine Ideen alten Vorbildern unter; er ist in den Geist, in die Seele jener Werke, die mit Recht so gefeiert werden, eingedrungen, um ihnen das Geheimnis der Anmut und Feinheit zu entreissen. Es ist wohl eher sein Instinkt, wie sein Wollen, davon bin ich überzeugt, das ihn diese Auffassung hat finden lassen und die Ursprünglichkeit seiner Begabung »die Unmittelbarkeit« seines Talents haben es ihm ermöglicht das zu sein was er ist — so unbestreitbar modern.

Der »Modernismus« de Feures ist ein Modernis-



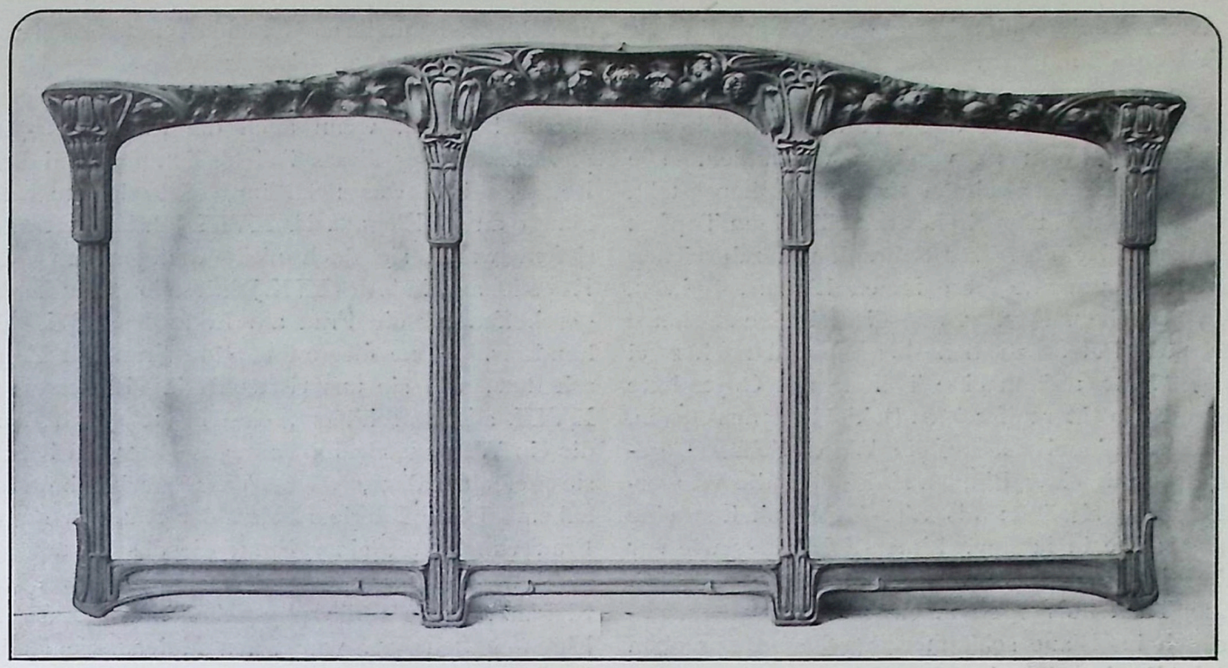
GEORGE DE FEURE—PARIS. *Möbel-Füllung in Kupfer-Relief.*

mus (eine Neuart) raffiniertesten Geschmacks, höchster Feinheit. Man wirft zuweilen — ob zu Recht oder Unrecht ist hier nicht der Ort zu entscheiden — der modernen angewandten Kunst vor, sie sei zu einfach, oder andererseits sie sei zu kompliziert, entweder von einer Einfachheit deren geometrischen Formensprache langweilig ist, oder aber manieriert, überreich verziert, unnötig überladen. Weder die eine, noch die andere Kritik trifft auf Georges de Feure zu und man braucht nur einen aufmerksamen Blick auf die Abbildungen derjenigen seiner Werke zu werfen, die diese Seiten illustrieren, um sich davon zu überzeugen. Sowohl hier wie da, ebenso bei seinen Stoffen, bei seinen Möbeln, wie bei seinen Porzellanen, bei seinen farbigen Glas-Fenstern erscheint er gleich klar und logisch und weiss mit feinsinnigstem Takt zwischen Form und Dekor auszugleichen, nach den Verhältnissen der Aussenfläche die Ornamente zu komponieren, die Farben und Schattierung in harmonische Uebereinstimmung zu bringen. Ich kenne wenige dekorative Künstler, denen es mit der gleichen Regelmässigkeit wie ihm gelingt, sowohl Linie wie Farbe dem angewandten Material entsprechend, den Bedürfnissen des Gegenstandes angepasst, gleichviel in welcher Technik, zu beherrschen. Das Dekor tritt bei seinen Kompositionen in gleicher Weise hervor. Die modernen dekorativen Künstler haben eine Unzahl bemerkenswerter, origineller und wirklich neuer Gegenstände geschaffen, von denen viele unter der grossen Uebertreibung der Ausstattung leiden; äusserst zahlreich sind die Künstler, die da glauben, dass ein Gegenstand um dekorativ zu wirken, um jeden Preis dekoriert werden muss; und das ist derjenige der Irrtümer, der in seiner Häufigkeit am meisten dazu beiträgt, den Geschmack des Publikums zu verderben. Eingehendes Studium japanischer Kunst bewahrte de Feure vor diesem Fehler. Ja durch die Schule der alten Meister des fernen Ostens lernte er die französischen Meister des XVIII. Jahrhunderts und ihr Geheimnis, ihre Kunst der Linie und Anmut verstehen.

Noch eins möchte ich zu den verschiedenen Elementen, aus denen sich die künstlerische Persönlichkeit George de Feure's zusammensetzt, hinzufügen: Ich möchte auf die ererbte Begabung hindeuten, die er seinem holländischen Ursprunge verdankt. Wenn man seine Blumen-Motive genau betrachtet, die er in seine Seidenstoffe einstreut, aus dem Holz seiner Möbel hervorzaubert, das Gesims eines Schrankes, eine metallene Thür-Platte, eine Sessel-Lehne, den Rahmen eines Wand-Schirms, so entdeckt man etwas, das an javanische Kunst erinnert, man empfindet etwas wie den Reflex des

GEORGE DE FEURE.

TOILETTE-SPIEGEL. GESCHLOSSENER DECKEL MIT MALEREI AUF SEIDE.



GEORGE DE FEURE—PARIS. *Dreiteiliger Bilder-Rahmen.*

Tropen-Himmels, den Duft exotischer Blumen, die in wilder Pracht unter glühender Sonne sich entfalteten, etwas wie das leise Echo fremdartiger Musik, unendlich naiv und doch berauschend in ihrer temperamentvollen Feinheit. In einer Epoche in welcher sich ein übermässiger Einfluss der Wissenschaft auf die Kunst bemerkbar macht, in der sich die dekorativen Künstler oft nur mit Hülfe botanischer und zoologischer Regeln an die Nachbildung der Natur heranwagen, liebe ich es, eine Kunst wie die George de Feure's zu sehen, der sich *seine* Flora, *seine* Fauna schafft im Bereich einer leicht beschwingten Fantasie, welche entzückende Feerien übernatürlicher Welten heraufbeschwört, wo inmitten des Traumes und der reinen Schönheit Prospera und Perdita dahin wandeln. Und dennoch ist die Kunst George de Feure's in der That wohl eine nordische; seine scharfblickende Einbildungskraft ist gleichsam wie verschleiert von den nordischen Nebeln und auch der starke Einfluss auf sein Publikum, diese Suggestion, die nur den Künstlern und Poeten nördlicherer Länder eigen ist, besitzt er in hohem Maasse; er hasst demzufolge jegliche Roheit in Form und Farbe; es ist wahr, er ist kühn, zuweilen frech, geht aber nie über eine bestimmte Freiheit der Linie hinaus, stets bewegt er sich innerhalb jener leichten Töne wie sie nur ein feinsinniges Auge erschaut unter jenem Himmel, dessen weiches wunderbares Licht goldig unter dem Nebelschleier seines Landes hervorbricht. Auch jene gebrochenen Töne liebt er anzuwenden, die malvenfarbenen, violetten, die kein blau sind, kein rosa und doch wieder mehr wie blau und rosa, jene Orangetöne nicht gelb noch rot und gelber denn gelb und röter denn rot, dann jene grauen Töne, die eigentlich nur ein Weiss sind, in allen möglichen und unmöglichen Nüancen und die nur das Auge und der Pinsel eines wahren Koloristen so entzückend bis ins Unendliche hinein variieren kann.

Während ich diese Sätze niederschreibe, steigt in mir unwillkürlich die Erinnerung an jene silberig leuchtende Atmosphäre auf in jenem Boudoir, das aus Seide, bleichem Gold und Blumen zusammengewebt war in einem Lichte, leicht gebrochen durch den Blumen-Vorhang der Fenster an diesen so echt weiblichen Schlupfwinkel, den de Feure in der Welt-Ausstellung für die »*Art nouveau Bing*« geschaffen und von der »Deutschen Kunst und Dekoration« (September 1900) eingehend publiziert wurden. Darin war alles von einer so weichen Feinheit, war alles so kostbar, so selten, der zierliche dreiteilige Wand-Schirm mit seinen erlesenen Seiden-Stickereien in dem matten Gold der Umrahmung, diese graziösen Stühle, dieses Sofa, dessen Rücken sich in zwei Medaillons auflöste, die Vitrine vergoldet gleich den übrigen Möbeln mit den gebogenen Scheiben, den fein geschnitzten Füllungen, dieser Kamin aus weissem Marmor, dessen Mantel in Gestalt duftiger Blütenstile mit lanzetteartigen Blättern nach oben zu sich erweiternd, die malvenfarbene und gelbe Bekleidung der Feuerstelle einfasste: ein Meisterstück moderner Kunst!

Nicht weniger hinreissend, gleich anmutig war das Toilette-Zimmer und der Künstler hatte dort in der vorteilhaftesten und sinnreichsten Weise die praktischen Bedürfnisse dieses Raumes mit Eleganz und schöner Form zu vereinen verstanden. Die Möbel waren aus zweierlei Eschenholz hergestellt, französisches und ungarisches mit silberigen Tupfen. In ihm stand ein grosser Schrank mit zahlreichen Schubladen um alle diese feinen Linnen, Spitzen, Schmucksachen, Bänder, alle diese kleinen Schätze weiblichen Putzes zu beherbergen und noch zwei grosse Kästen; dann eine Toilette mit Onyxplatte überragt von einer aufrechten Bekleidung aus Opalin, die einen Spiegel rahmte, die Wasch-Schüssel, geschmückt mit einer Blumen-Guirlande, die Wasser-Hähne fein ziseliert; als Sitz-Gelegenheiten eine Chaiselongue in lässiger Linien-Zeichnung wie zur Ruhe einladend, Stühle, ein Frisier-Stuhl, alle mit feinem Tuch überzogen in einer taubengrauen, unmerklich ins Blaue schimmernden Farbe, nur oben hoch im Rücken die schneeigen Blüten zweier Büsche weisser Rossen in Seiden-Stickerei; dann noch den Toilette-Tisch, der Schönheits-Pflege gewidmet, der mit seinem dreiteiligen Spiegel, mit der Frische der kleinen Elfenbein-Sächelchen wie Bürsten zur Haar-, Zahn- und Nagel-Pflege, diesen Krystall-Flaschen und Büchsen mit ihren Verschlüssen aus ziseliertem Silber. Er mutet an wie der Altar dieses Heiligtums der Schönheit des Weibes! Des modernen Weibes! Denn wenn auch die Einrichtung und Ausschmückung dieses Toilette-Zimmers und dieses Boudoirs in etwas noch im Geiste leichte Nachklänge an die Eleganz des XVIII. Jahrhundert wachriefen, waren sie doch nicht weniger von einem Künstler am Ende des XIX. Jahrhunderts empfunden, geschaffen für die Frau am Ende des XIX. Jahrhunderts. »Une élegante«, eine Frau mit Eigenschaften, wie sie uns Goncourt in »La femme au XVIII. siècle« schildert, eine Frau, gleich denen die ein Watteau, ein La-Tour, ein Pater, ein Lancret sie gemalt haben, würde da nicht hineingepasst haben. Diese Interieurs sind der Rahmen für die Frau von heute, einer Frau, die das Mienenspiel, die Bewegung, die vollendete Grazie, die geschmeidige Eleganz, kurzum die physischen und moralischen Eigenschaften hat, von denen Maler, wie Helleu, La Gandara, Jacques-Emile Blanche, oder ein Boldini in ihren Bildern getreue Wiedergaben einer kommenden Generation hinterlassen.

Noch eines möchte ich hinzufügen, um eine vollkommene Karakteristik von dem Talente George de Feure's, das ich eben zu schildern ver-

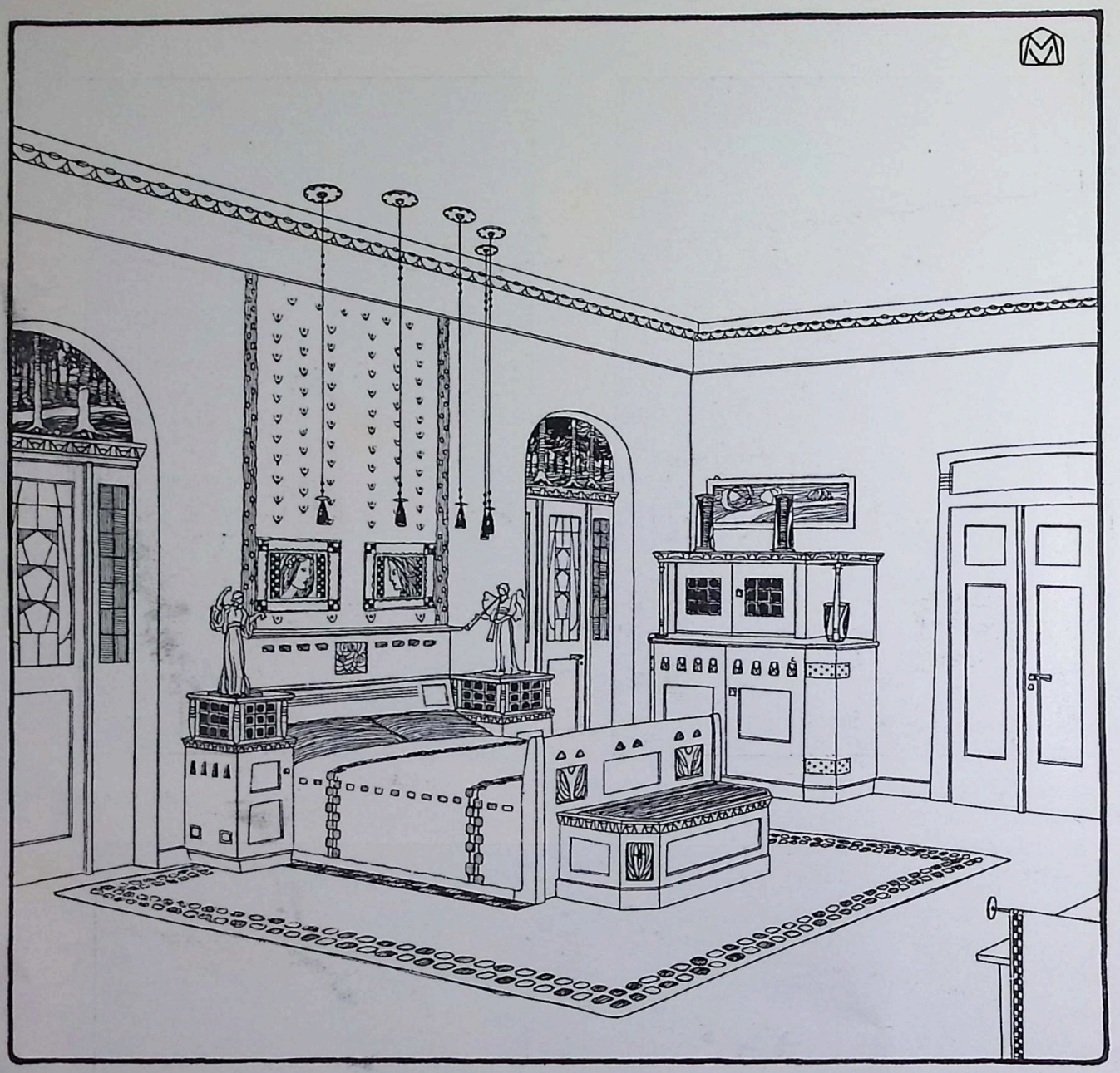
GEORGE DE FEURE—PARIS. *Partie aus dem Hause des Künstlers.*

Eck-Etagère.

Lehn-Stuhl.

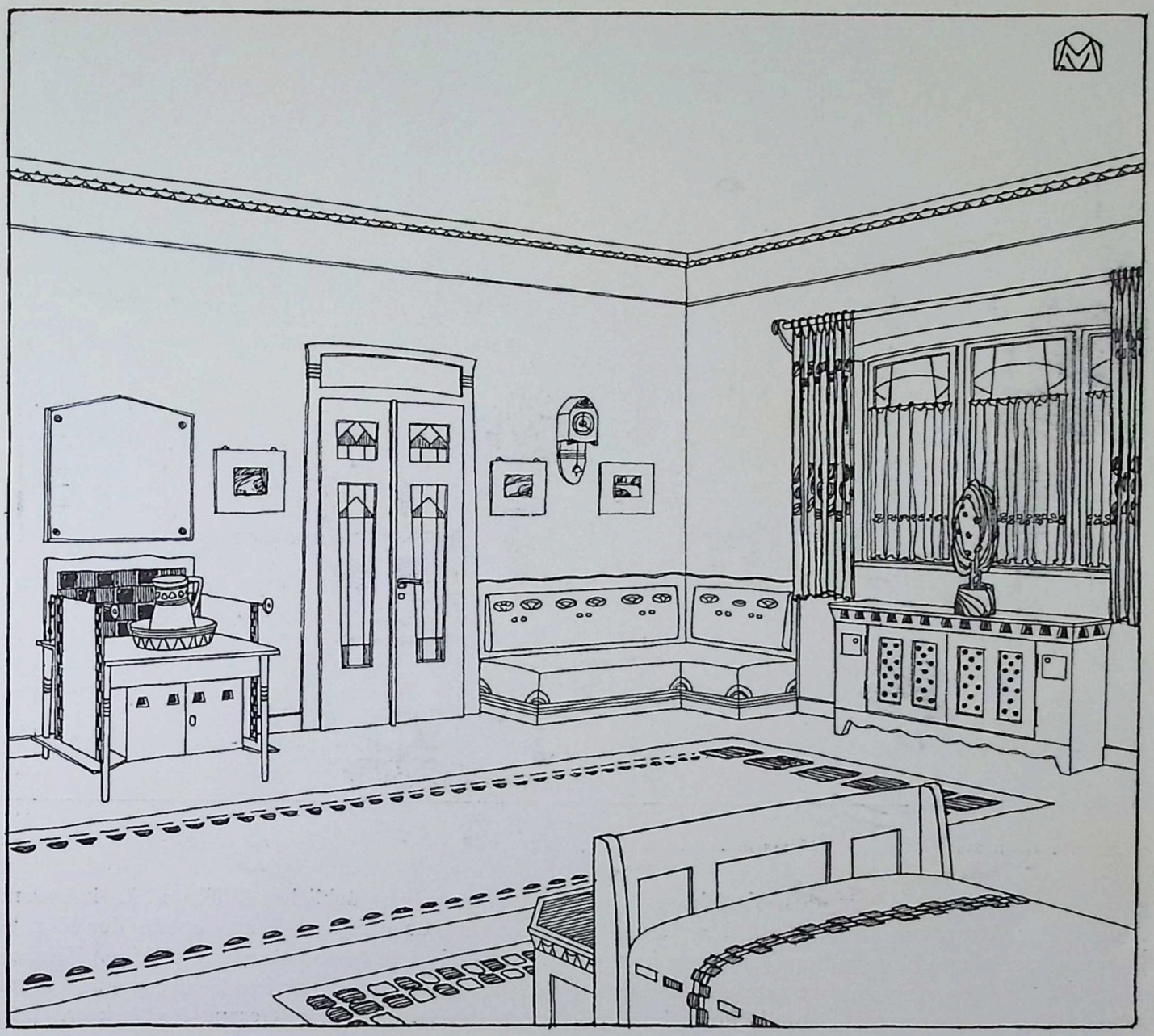
GEORGE DE FEURE—PARIS.

Chamois-grau lackierte Bank.



VALENTIN MINCK—DARMSTADT. *Entwurf zu einem Schlaf-Zimmer.*

suche, geben zu können: es ist jener so scharf ausgeprägte und so lebendige Sinn, für das Feminine und sein »Parisianismus«. Diese selbst bei französischen dekorativen Künstlern ziemlich seltenen Gaben reissen ihn jedoch niemals fort, sind jedoch mächtig genug, um in der gelegentlichen Ausgelassenheit seiner Figuren, der etwas übertrieben, verworrenen Linien, bemerkt zu werden, indessen glaube ich, dass viele seiner Schöpfungen unter der Einwirkung der Mode stehen, sicherlich darf man ihm jedoch nicht vorwerfen, ohne ungerecht zu werden, dass er um der Neuheit willen, das Neue sucht, dass er kühn, ja frech ist, nur dem einfachen Vergnügen zulieb, es zu sein, dieser kindlichen Befriedigung halber mit denen sich heute leider so viele moderne Künstler zufrieden geben, ihre Mitmenschen in Erstaunen setzen zu wollen, ich bin überzeugt davon, dass er weit höhere Ziele hat, einem weit edleren Ideale zustrebt. Er weiss, dass jede künstlerische That, die nicht der direkte und ernsthafte Ausdruck einer natürlichen Originalität ist, nur relativen Wert für die Nachwelt besitzt und nur eine augenblickliche Bedeutung hat; und es ist sehr richtig, wenn er sehr auf der Hut ist vor den Versuchungen des leichten Erfolges, der so bequem zu erreichen ist, gerade heute in einem jener Kreise, in denen eine systematisch gezüchtete Überspanntheit an der Tages-Ordnung ist, vor der Gefahr auch, die für ihn seiner Fähigkeit entspringt, jeder Technik so schnell und leicht sich anzubequemen, wofür er ja mehrfach den Beweis lieferte, u. A. in den Abbildungen dieses Heftes.



VALENTIN MINCK—DARMSTADT. *Entwurf für ein Schlaf-Zimmer (Gegenseite zu Abb. S. 14).*

Es ist noch nicht so lange her, dass er seine künstlerischen Versuche auf die Keramik ausdehnte, im letzten Salon (de la societée nationale de Beaux Arts) stellte er in einer Vitrine aus mattvergoldetem Holz, die an sich schon ein wahres Meisterwerk war, eine Anzahl feiner Porzellane mit »au grand feu« eingebrannter Zeichnung aus. Von einer der besten Manufakturen von *Limoges*, dem Hause *Gerard Dufraissex & Co.* hergestellt, boten diese Teller, Vasen, Bonbonièren u. s. w. mit ihrer ausserordentlich glücklichen Farben-Kombination und den auf weissem Grunde, einem Grunde von schönem, feinem, milchweiss, in vollkommenster Reinheit plastisch, aufgetragenem Pasten, einen entzückenden Anblick dar. Mit gewissenhafter Berücksichtigung der Herstellungs-Technik und der zu behandelnden Materie, hatte die Fantasie des Künstlers leichte Blumen, schönlinige Stengel von hervorragend schöner Zeichnung, auf diese weissen Flächen hingezaubert. Die von ihm angewandte Farbenskala, bewegte sich von einem hellen Blau, seinem Blau zu einem Goldgelb über graugrüne, resedagrüne Töne, über ein braun, ein grün von unendlicher Delikatesse, zu einem leichtblauen Rosa, das am Abend, bei künstlicher Beleuchtung aufflammend, von einer ungeahnten Leuchtkraft wird. Alle diejenigen, welche sich für die Kunst des Brennofens begeistern, würden wirklich verwundert sein, wenn sie sehen, mit welch' einer Sicherheit und Genauigkeit so seltene (wenigstens in Europa) Töne für Porzellane au grand feu erzielt wird.

In allerletzter Zeit noch hat de Feure an-

B. MÖHRING—BERLIN: Restaurant Konss in Paris. *Dekorative Gemälde von G. de Feure.*

gezogen von der Neuheit des Verfahrens einer Anstalt für Kunstverglasung, *Müller-Hickler* in Darmstadt, seltsame Kartons für Glasfenster komponiert, die in dieser neuen Art ausgeführt werden sollen. Für eine grosse gleichfalls deutsche Glashütte, die *Rheinische Glashütte in Köln-Ehrenfeld*, hat er eine Reihe von Trinkgläsern entworfen, worin seine Kunst der Linie und seine Fantasie zu voller Geltung kommt. Unter seinen neuesten Schöpfungen müssen wir vor allem neue Porzellane für »*l'Art Nouveau Bing*« anführen, sodann für das Haus *Cossmann* in Aachen. Einer der Söhne dieses Hauses Herr *Th. Cossmann*, ein junger Architekt, hat in Verbindung und Mitarbeiterschaft mit Herrn G. de Feure das Haus »*Atelier de Feure*« in Paris gegründet, welches unter Anderem die Möbel des Ateliers angefertigt hat und jezt Ausstellungs- und Luxus-Möbel nach seinen Zeichnungen ausführt. Da dieses Haus zu gleicher Zeit die offizielle Vertretung des Atelier de Feure für Deutschland hat, zeichnete der Künstler für dasselbe eine Anzahl Entwürfe für Möbelstoffe, für Tapeten, sogar für Kleiderseide. Im Restaurant *Konss* in Paris wurde ihm die Dekoration eines Saales anvertraut, unglücklicher Weise nicht insgesamt; denn die dekorativen Gemälde, die der Künstler schuf, gehen in ihrer zarten und duftigen Fantastik schlecht zusammen mit der Schwere und der unnötigen Derbheit der Gesamt-Architektur. Man sieht, die Thätigkeit de Feure's ist unerschöpflich, alles beachtend ist er stets bereit sich mit allen möglichen, der jetzigen Generation zu Gebote stehenden Mitteln auszudrücken, ohne irgendwie dem Werte eines seiner Kollegen, oder dem Interesse, das ihre Anstrengungen verdienen, zu nahe treten zu wollen — was übrigens unmöglich ist, in einer Epoche des vollkommensten Individualismus, in einer Zeit, in der es den verschiedensten Talenten, den entgegengesetzendsten Bestrebungen, gelingt sich Achtung zu verschaffen und einen Erfolg beim aufgeklärten Publikum zu erringen. — Erlaube man mir hier meine wahre Sympathie, die ich für sein Werk hege und die Bewunderung, die es mir einflösst, auszusprechen. Ich war einer der Ersten, die ihm Beifall spendeten — worauf ich einigermassen stolz bin — und ich danke dem Herausgeber der »Innen-Dekoration«, dass er mir Gelegenheit gab, seinen Erfolg zu würdigen. GABRIEL MOUREY.

ARCHITEKT: BRUNO MÖHRING—BERLIN.

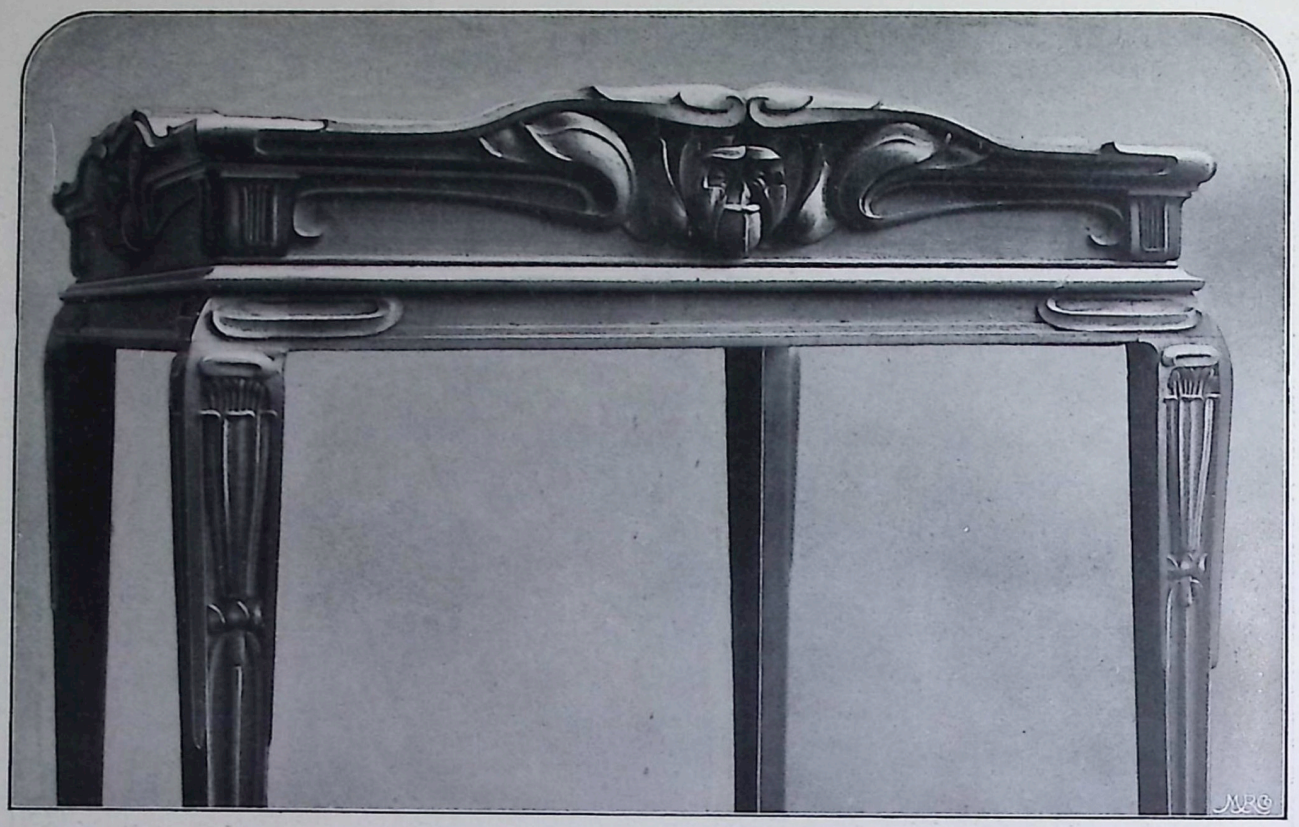
RESTAURANT KONSS IN PARIS.
MALEREIEN VON G. DE FEURE.

GEORGE DE FEURE—PARIS.

DEKORATIVE WAND-MALEREIEN IM NEUEN RESTAURANT KONSS—PARIS.

GEORGE DE FEURE—PARIS.

DEKORATIVE WAND-MALEREIEN IM NEUEN RESTAURANT KONSS—PARIS.

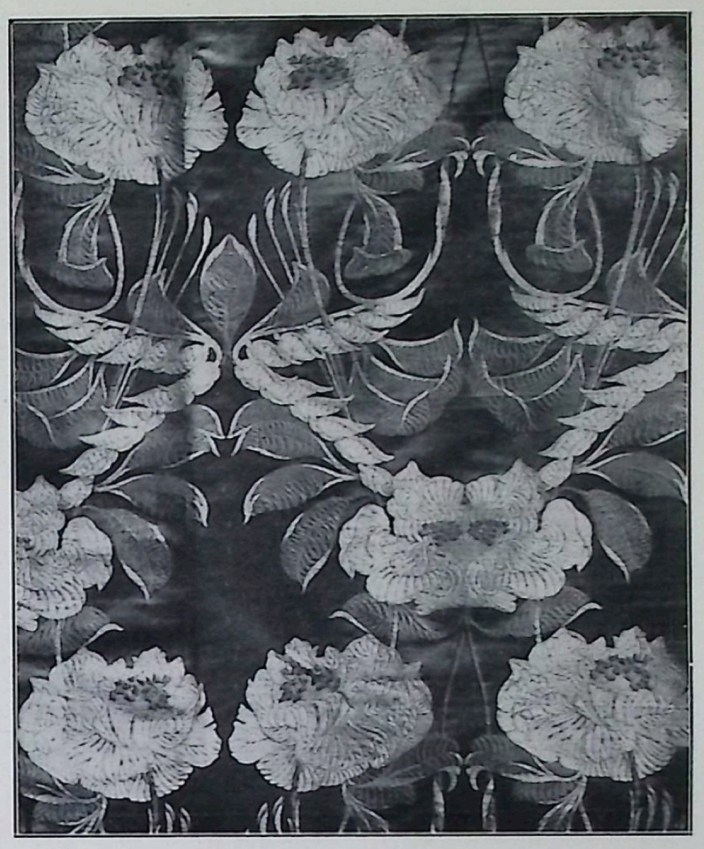


GEORGE DE FEURE—PARIS.

Oberer Teil einer Vitrine.

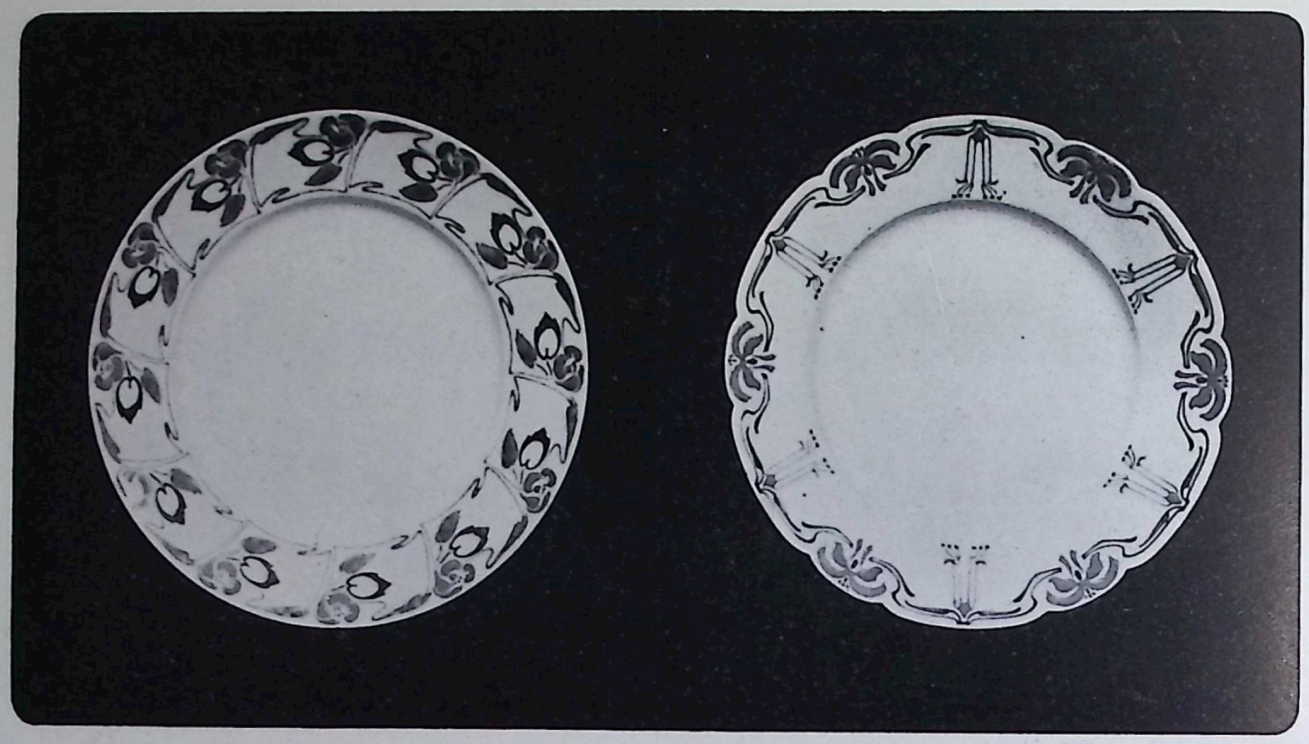
GEORGE DE FEURE—PARIS.

Möbel, ausgeführt von Th. Cossmann—Aachen.

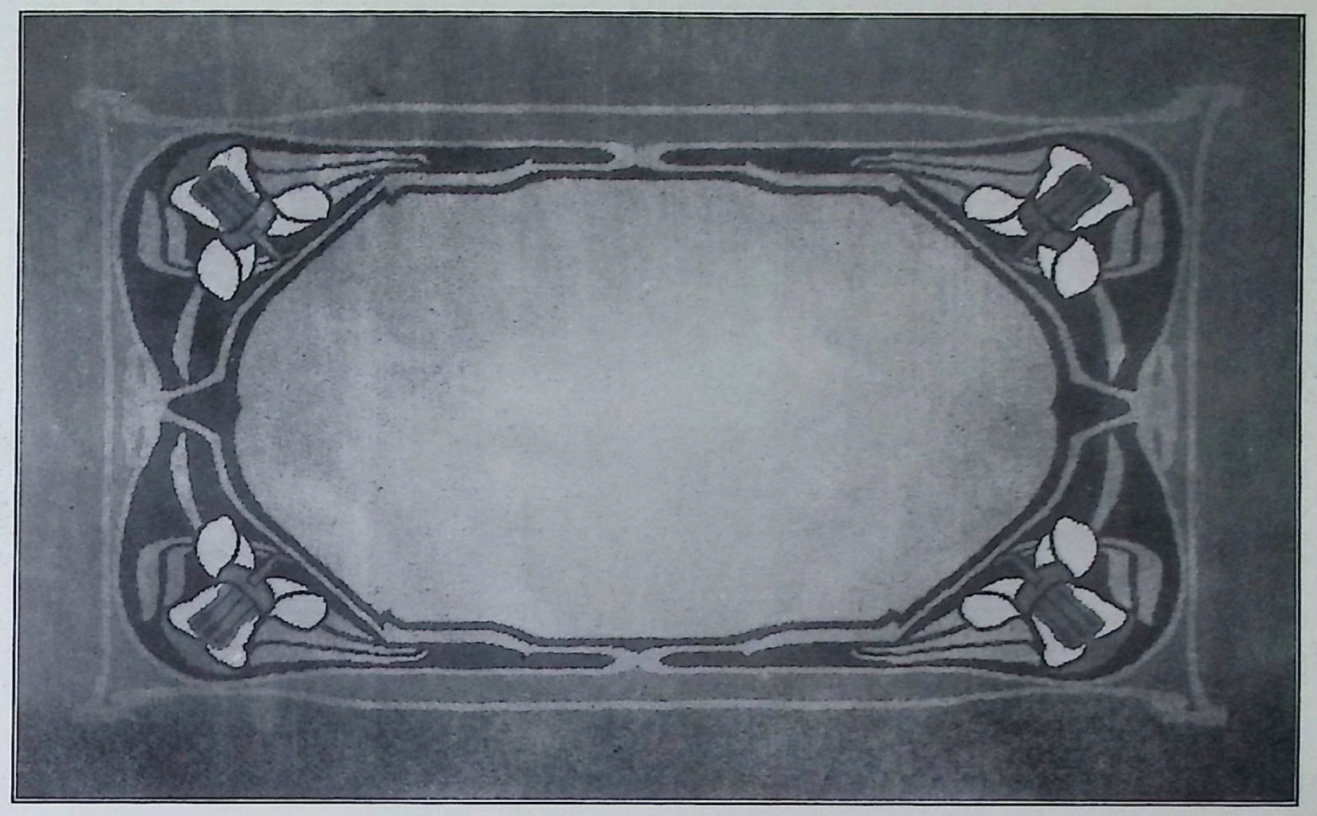


GEORGE DE FEURE—PARIS.

SEIDEN-STOFF-MUSTER, AUSGEFÜHRT VON DEUSS & OETKER — KREFELD.



GEORGE DE FEURE—PARIS. TELLER UND VASEN.
AUSGEFÜHRT VON GERARD DUFRAISSE—LIMOGES.

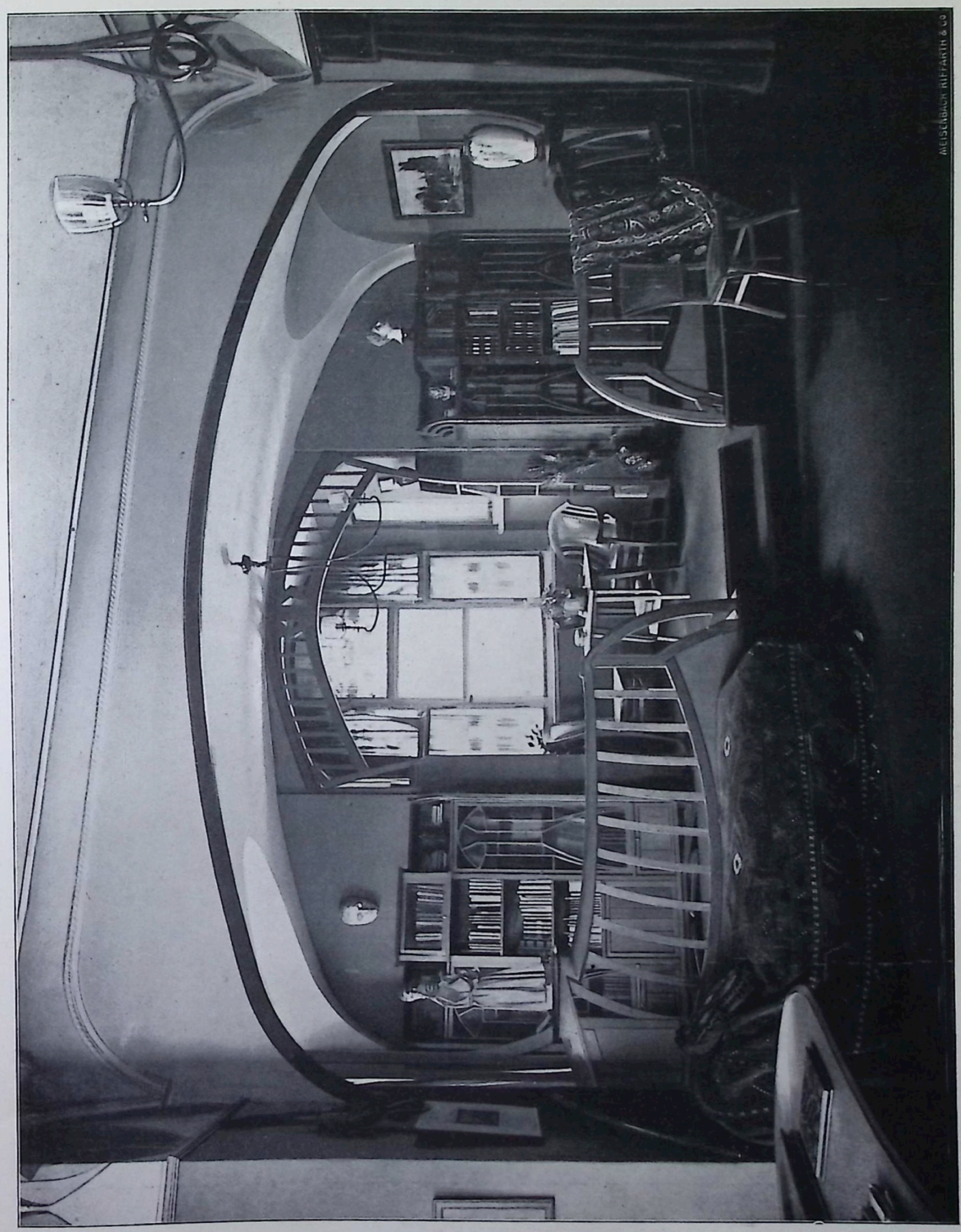


GEORGE DE FEURE—PARIS. *Kleiner Teppich aus dem Atelier des Künstlers.*

GEORGE DE FEURE—PARIS. *Tasse, ausgeführt in Limoges (S. Bing, éditeur).*

PROF. PETER BEHRENS—DARMSTADT.

SPEISE-ZIMMER IM HAUSE DES KÜNSTLERS.
AUSFÜHRUNG: I. D. HEYMANN IN HAMBURG.



HENRY VAN DE VELDE—BERLIN.

HERREN-ZIMMER IM HAUSE DES VERLEGERS L. L. IN CHARLOTTENBURG. AUSGEFÜHRT 1899. ☆

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

ERKER MIT SCHREIBTISCH IM HAUSE DES VERLEGERS L. L. IN CHARLOTTENBURG. AUSGEFÜHRT 1899. ☆

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

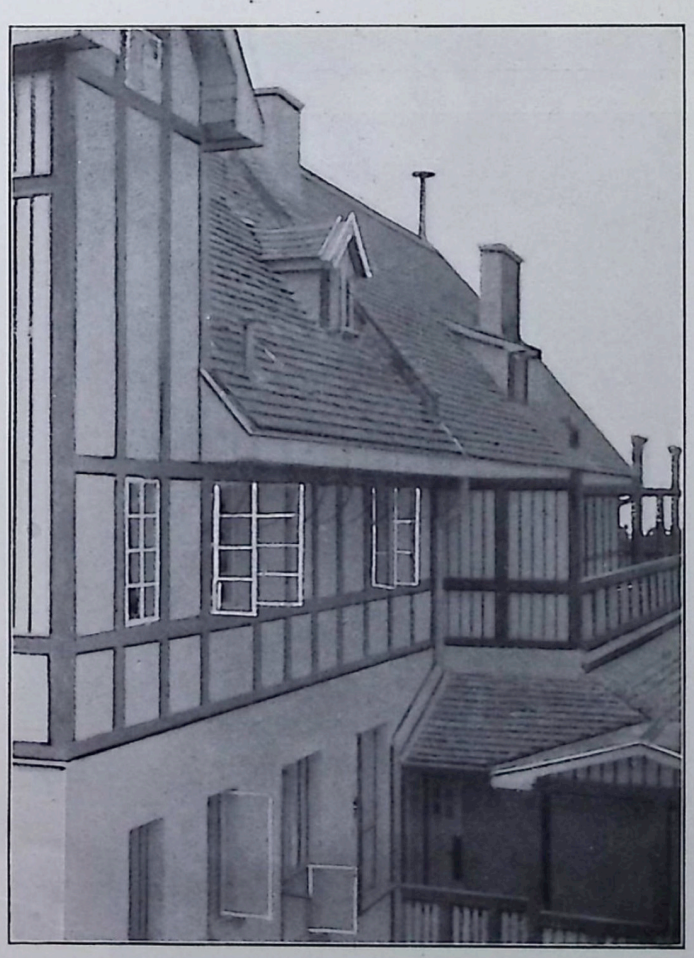
MAPPEN-SCHRANK IM HAUSE DES VERLEGERS L. L. IN BERLIN-CHARLOTTENBURG. AUSGEFÜHRT 1899.

Ansicht des Elb-Ufers mit dem Fern-Heiz- und Beleuchtungs-Werk zu Dresden.

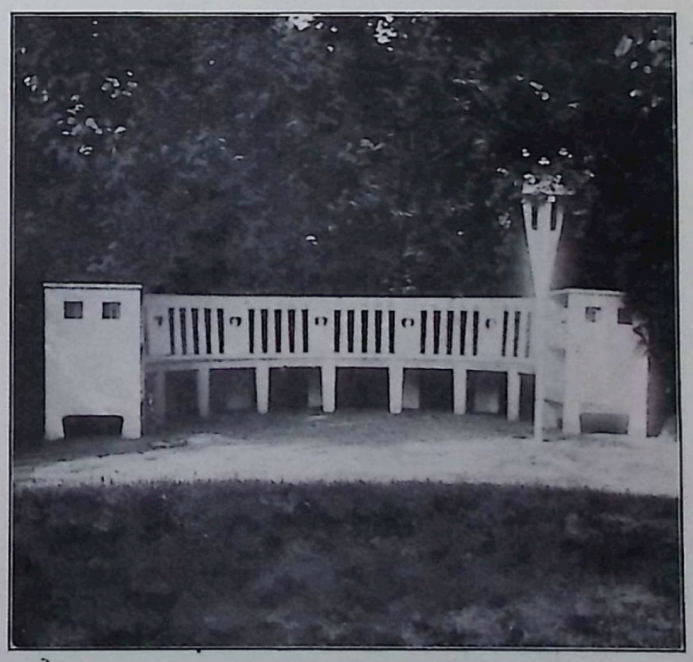
ARCHITEKTEN LOSSOW & VIEHWEGER.

Fern-Heiz- und Beleuchtungs-Werk zu Dresden.

PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. *Landhaus.*



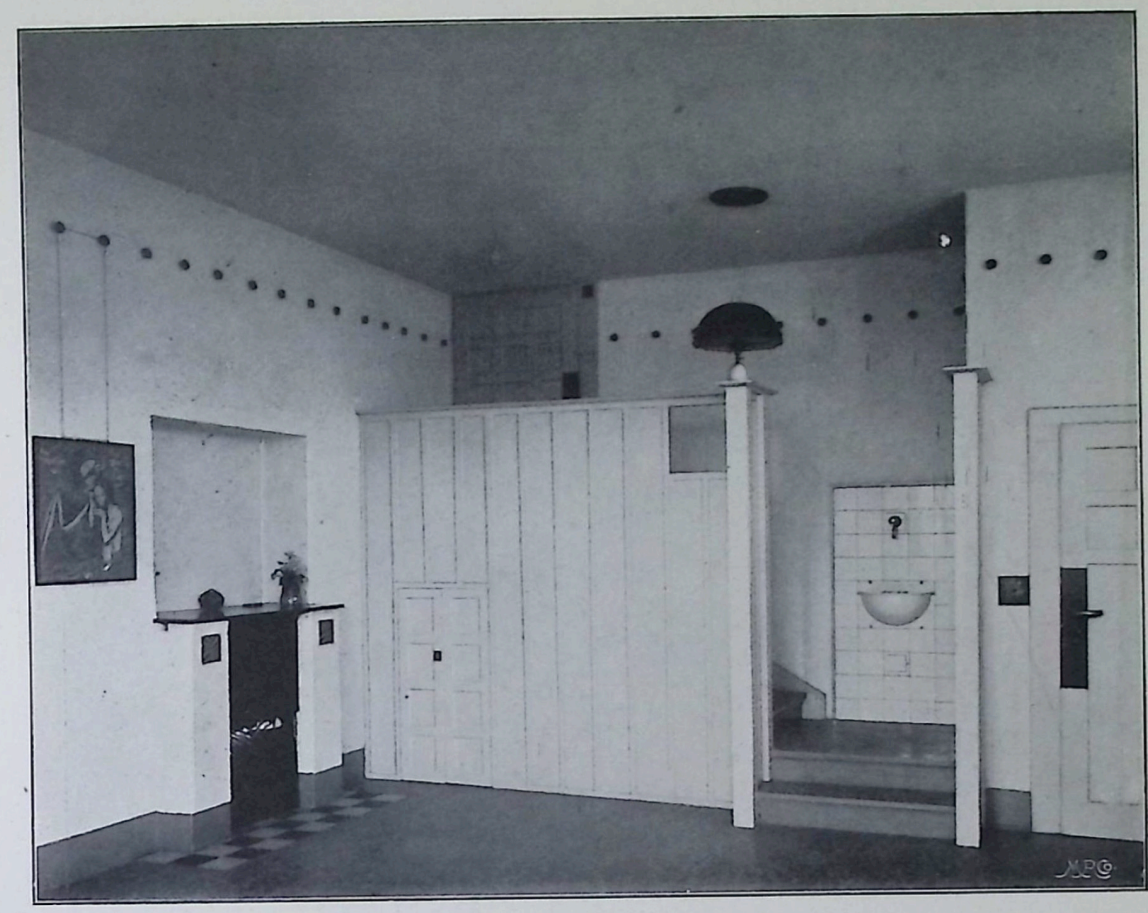
PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. *Landhaus bei Wien.*
Gedeckter Eingang und Galerie.



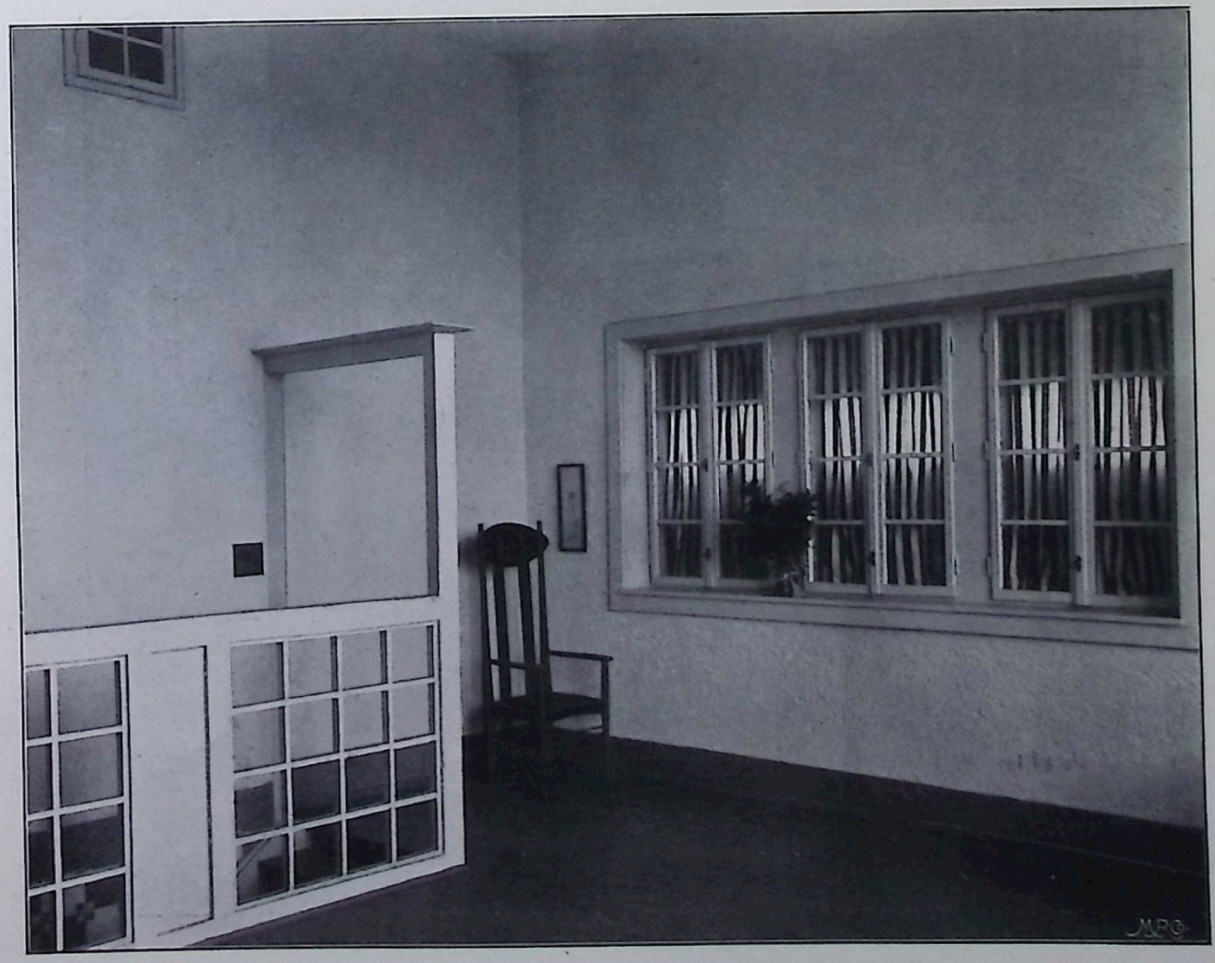
PROFESSOR JOSEPH HOFFMANN—WIEN: ANSICHTEN EINER VILLA UND EINER BANK DER GARTEN-ANLAGE DER IM BAU BEFINDL. VILLEN-KOLONIE AUF DER HOHEN WARTE BEI WIEN.

GROSSE STUBE (HALLE) IM HAUSE MOSER

PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. *Vor-Raum im Hause Wolf.*



GROSSE STUBE (HALLE) IM HAUSE MOSER.



PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN.

Ecke mit Treppen-Kopf im Hause Moser.

PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN

HAUS CARL WOLF. ECKE IM WOHN-ZIMMER.

MVSIC

OOM

AUS: BAILLIE SCOTT, ISLE OF MAN: HAUS EINES KUNSTFREUNDES.

VERLAGS-ANSTALT: ALEXANDER KOCH-DARMSTADT.

CHARLES PLUMET UND
T. SELMERSHEIM—PARIS.

1. WANDSCHIRM MIT FACETTEN-VERGLASUNG U. GEMUSTERTER SEIDENSTOFF-BESPANNUNG. *

*

2. KLEINER DAMEN-SCHREIBTISCH MIT AUSZIEHBARER PLATTE U. VERSCHLIESSBAREN FÄCHERN.

*

3. GEPOLSTERTER LEHNSESSEL M. GEMUSTERTER SEIDENSTOFF-BESPANNUNG U. VERZIERUNGEN IN VERGOLDETER BRONZE. *

Zu den Abbildungen dieses Heftes.

Von Prof. *Henry van de Velde*, Berlin, finden sich auf Seite 25—27 einige Werke; mit diesen gibt der Künstler gewissermassen nur seine »Visiten-Karte« ab, um später in der von ihm selbst redigierten Heft-Serie, welche ja bereits mit dem nächsten *Februar-Heft* ihren Anfang nimmt, sein Renaissance-Programm in Bild und Wort eingehend zu entwickeln. — Immer eindringlicher redet die Sprache dieses kühnen, niemals entmutigten Reformers und trotzigen Revolutionärs. Schon kann ihn niemand mehr ignorieren, der mit der Zeit fortschreiten will. Man muss sich mit ihm auseinandersetzen, so oder so, und das ist es, was van de Velde eine so wichtige Stelle zuweist. Schon wird er massenhaft nachgeahmt, im Grossen und im Kleinen, ja es ist fast so weit, dass neben dem ominösen »Jugend-Geschmacke« bereits der Ausdruck »Van de Veldes-Stil« sprichwörtlich wird für allerlei Linien-Missgebilde, die mit ihrem Urbilde im Grunde nichts mehr gemein haben als eine gewisse Fremdartigkeit, die bei dem Meister berechtigt als Beweis dafür, dass er neues Land erobert hat, die aber bei dem oberflächlichen Nachahmer lächerlich wirkt. Allein die massenhafte Nachahmung beweist zur Genüge, dass van de Velde ein entscheidender Faktor der neuzeitlichen Entwickelung geworden ist, und so darf es wohl als ein bedeutsamer Fortschritt in der Erfüllung des der »Innen-Dekoration« von ihrem Herausgeber gesetzten Programmes gelten, wenn diese nunmehr ihren Lesern Gelegenheit gibt unmittelbar aus der frischsprudelnden Quelle des Denkens und Schaffens dieses Künstlers zu schöpfen. Von ihm, wie von den anderen, ihm nahestehenden Künstlern, welche gegenwärtig in Europa in führender Weise in die Ausgestaltung des Hauses eingreifen, wird hier zuerst und in sorgfältiger Auswahl das geboten werden, was für vorbildlich gelten kann.

Zu diesem Künstler gehört auch der Wiener Professor *Joseph Hoffmann*. Hervorgegangen aus der »Wagner-Schule« hat er sich nunmehr zu einer klar ausgesprochenen Eigenart durchgerungen, die vornehmlich jetzt zu Tage tritt, wo die von ihm auf der »*Hohen Warte*« bei Wien zu erbauende *Villen-Kolonie* Hoffmann Gelegenheit gibt sich nach allen Seiten hin zu entfalten, soweit dies innerhalb der bürgerlichen Wohnhaus-Architektur eben möglich ist. Wir bringen hier einige Proben dieser interessanten Neu-Schöpfungen, welche gewissermassen als Vorläufer einer grösseren *Sonder-Publikation* über Joseph Hoffmann anzusehen sind, die wir später veröffentlichen werden.

Ohne Zweifel hat Hoffmann manche fruchtbare Anregung von britischen und schottischen Innen-Architekten empfangen, die ja schon öfters erfolgreiche Ausstellungen in Wien veranstaltet haben, namentlich der geniale schottische Gewerbe-Künstler Charles Rennie Mackintosh dürfte den jungen Wienern manche neue und weite Perspektiven erschlossen haben. Und wenn andere Wiener so weit gegangen sind, dass sie schottische Arbeiten direkt nachahmten, so muss man diesen Räumen Hoffmann's gegenüber konstatieren, dass es dem Architekten gelungen ist, die ihm gewordenen Anregungen fast restlos in sich zu verarbeiten und mit Eigenem zu einem kraftvoll-einfachen Karakter weiterzubilden. Hervorzuheben ist auch, dass diese Hoffmann'schen Räume trotz ihrer äussersten Einfachheit doch niemals nüchtern und kahl wirken, wie ähnliche Schöpfungen modernster schottischer und holländischer Künstler. Der lebensfrohe, in alles Intime und »Mollige« verliebte Sinn des Wieners macht sich da geltend, so dass wir immer eine wohnliche Wirkung finden; sogar gute *alte* Möbel vertragen sich sehr hübsch mit diesen Hoffmann'schen Einrichtungen, die eben aus ehrlichem, gesundem Empfinden geboren sind und nichts anderes sein wollen als gut bürgerliche Stuben und die in der völligen Erfüllung gerade dieses Zweckes ihre Vornehmheit erblicken.

Deshalb betreten wir ein ganz anderes Gebiet, sobald wir uns dem Speise-Zimmer von Professor *Peter Behrens* zuwenden, welches im Parterre des von Behrens auf der Mathilden-Höhe zu Darmstadt errichteten Hauses während der Ausstellung der »Künstler-Kolonie« im verflossenen Sommer alle Besucher entzückte. Behrens hat sich hier mit vollem Bewusstsein die Aufgabe gestellt, zu beweisen, dass unsere neue Kunst auch das Prächtige beherrscht, dass sie bereits reif und fähig ist, auch den Palast auszugestalten. Er sagte selbst im Vorworte seines Kataloges, dass die Anlage seines Hauses »von einer geistigen und verfeinerten Lebens-Anordnung diktiert ist«. Wenn irgend, so hat Behrens in diesem prachtvollen Speise-Zimmer diese Aufgabe gelöst. Der Fussboden in Stiften-Mosaik von *Villeroy & Boch* in Mettlach gab in seiner zartbraunen Tönung eine sehr gute Basis für die weiss lackierten Möbel aus Pappel-Holz von *J. D. Heymann* in Hamburg. Die Beleuchtungs-Körper, versilbert und mit reichem Prismen-Behang versehen, hatte *K. M. Seifert & Co.* in Dresden geliefert. Zu diesem Grund-Akkord von Silber und Weiss,

der in dem mit köstlichem Gedeck ausgestatteten Tische seinen Höhepunkt fand (Damast von *Lang*—Blaubeuern, Silber-Besteck von *Rückert*—Mainz), war eine tiefrote Wand-Bespannung gestimmt und ebensolche Vorhänge. Auch dieses Rot kehrte auf der gedeckten Tafel wieder, indem die Füsse der von der Rheinischen Glashütte in Köln-Ehrenfeld gelieferten Gläser eine rote Färbung aufwiesen. So wirkte das Ganze mit seiner streng durchgeführten Einheitlichkeit überaus vornehm, ruhig und schön. Näheres über dieses interessante Haus findet man übrigens in dem soeben im Verlage von Alexander Koch in Darmstadt herausgegebenen, mit ca. 400 Illustrationen versehenen Werke »*Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*«.

Im *Entwurf* (vergl. Abbildungen S. 14 u. 15) geben wir sodann ein Schlaf-Zimmer von *Valentin Mink*—Darmstadt, der als Mitarbeiter im Atelier Professor Olbrich's von der Wiener Art ausgeht und diese auch durchaus nicht verleugnet, zum allerwenigsten in der eleganten, bestechenden Darstellungs-Manier, mit welcher diese flotten Studien auch auf Seite 40 zu Papier gebracht sind.

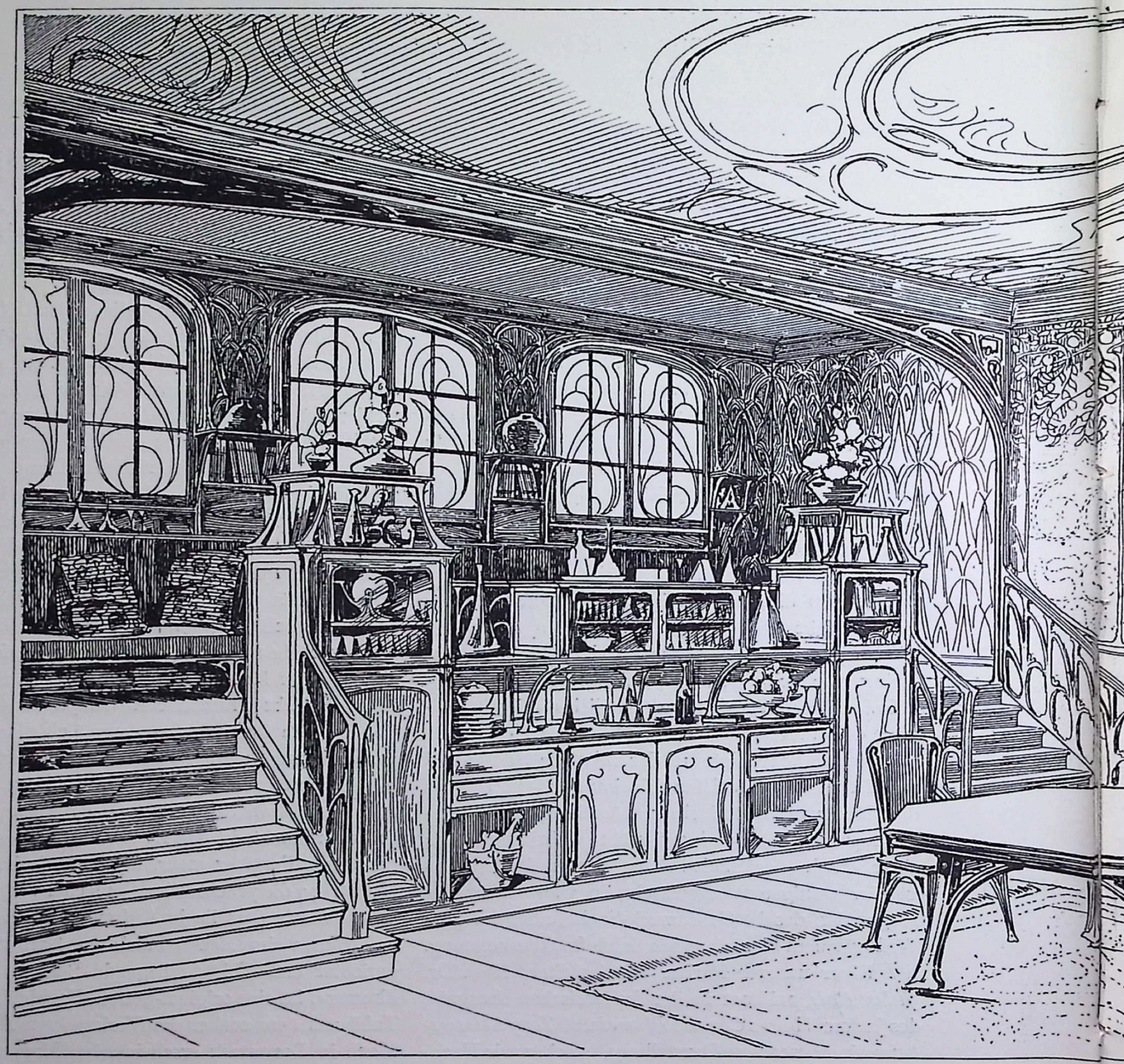
Es ist schon in der Einleitung dieses Heftes betont worden, dass die Schriftleitung der »Innen-Dekoration« auch der Aussen-Architektur dann und wann ihre Aufmerksamkeit zuwenden wird und warum dies notwendig ist. So bieten wir hier eine Ansicht des von den Architekten *Lossow & Viehweger* in Dresden am Elb-Ufer, unweit des Zwingers errichteten *Fern-Heiz- und Beleuchtungs-Werkes*. Hier verdient vornehmlich die Ausgestaltung des Turm-Kamines Beachtung, welcher eine sehr wesentliche Note in das reizvolle Städte-Bild der Dresdener Elb-Ufer hineinträgt: ein Beweis, dass bei wohldurchdachter künstlerischer Durchbildung selbst der vielgeschmähte Fabrik-Schlot zu einer Zierde des Stadt-Bildes werden kann. Das ist hier wenigstens angestrebt, in wie weit es gelungen ist, das ist Geschmack-Sache, aber der gute Wille verdient hier schon sehr lebhafte Anerkennung.

Einer unserer Pariser Mit-Arbeiter, Herr Dr. *Jules Rais*, widmet in der französischen Ausgabe des Januar-Heftes *Charles Plumet* und *Tony Selmersheim* eine besondere Darstellung, welcher wir Nachstehendes im Auszuge entnehmen:

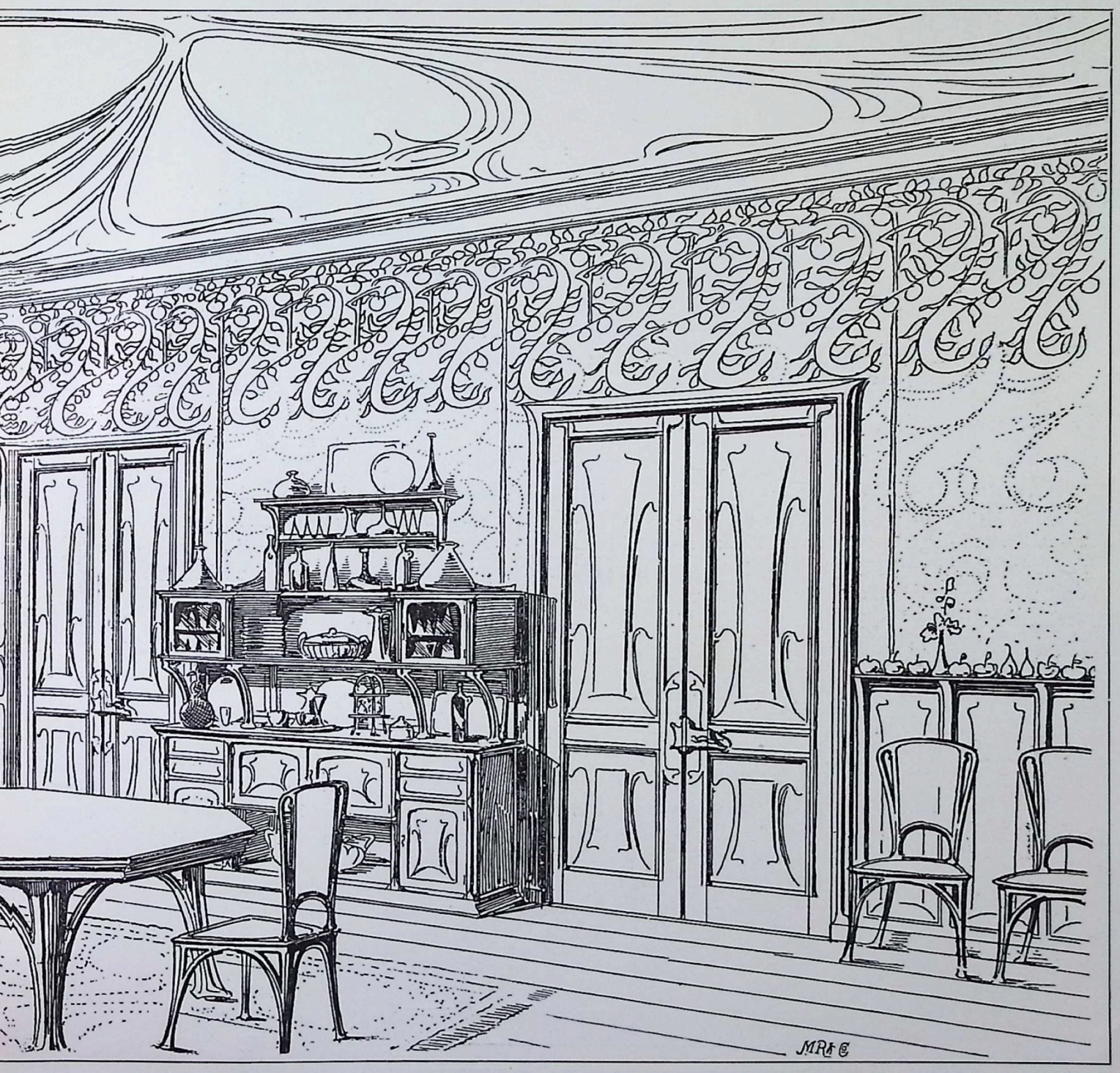
Plumet und Selmersheim haben scheinbar erst ziemlich spät in die moderne Bewegung eingegriffen. Ihre ersten Möbel, ein Schlaf-Zimmer, entstanden 1893; und erst im Jahre 1895 haben sie in der Abteilung für angewandte Kunst im Marsfeld-Salon ausgestellt. Allein ihre Schöpfungen erwiesen sich sogleich nicht nur als die karakteristischsten der neuen Richtung («l'art nouveau»), sondern der französischen Kunst überhaupt. Wie Plumet das Hôtel an der Avenue Malakoff mit einer Fassade nach dem Bois de Boulogne nach streng konstruktiven Prinzipien errichtete und es doch verstand eine fast unerreichte Belebung des Grundrisses und freie Grazie der Linienführung dabei zu erzielen, so auch im Möbel-Bau. Von den alten Meistern, die in der Steinbehandlung seine Vorbilder waren, lernte er auch die Holz-Technik. Es bedarf natürlich keiner besonderen Betonung, dass er nur den ersten Fingerzeig von ihnen empfing und dass er sie nicht nachahmte. Plumet und Selmersheim entgingen der Gefahr, dem mächtigen Einflusse der Alten zu unterliegen, indem sie sich bestrebten, die Krümmungen leichter, schlanker zu gestalten und den Schwung der Linien zu verfeinern.

Die Publikation in dem vorliegenden Hefte dürfte uns ein intimes Verständnis der beiden führenden französischen Innen-Architekten um so eher erschliessen, als sie zumeist *Original-Zeichnungen* wiedergibt, welche uns deren Streben und Wollen unmittelbar nahe bringen, welche uns gewissermassen ihre Handschrift erkennen lassen. Es liegt in der Absicht der Schriftleitung, schon in einem der nächsten Hefte eine umfangreiche Publikation nach den neuesten ausgeführten Bauten, Interieurs, Möbeln etc. von Plumet und Selmersheim zu bieten und es dürfte dann dort auch der Ort sein, deren Schaffen noch eingehender zu analysieren, als es hier geschehen konnte. Wie unser Pariser Mit-Arbeiter mit Recht hervorhebt, spricht aus ihren Werken echt französisches Empfinden so rein und frei wie kaum aus anderen Schöpfungen der neuesten angewandten Kunst Frankreichs.

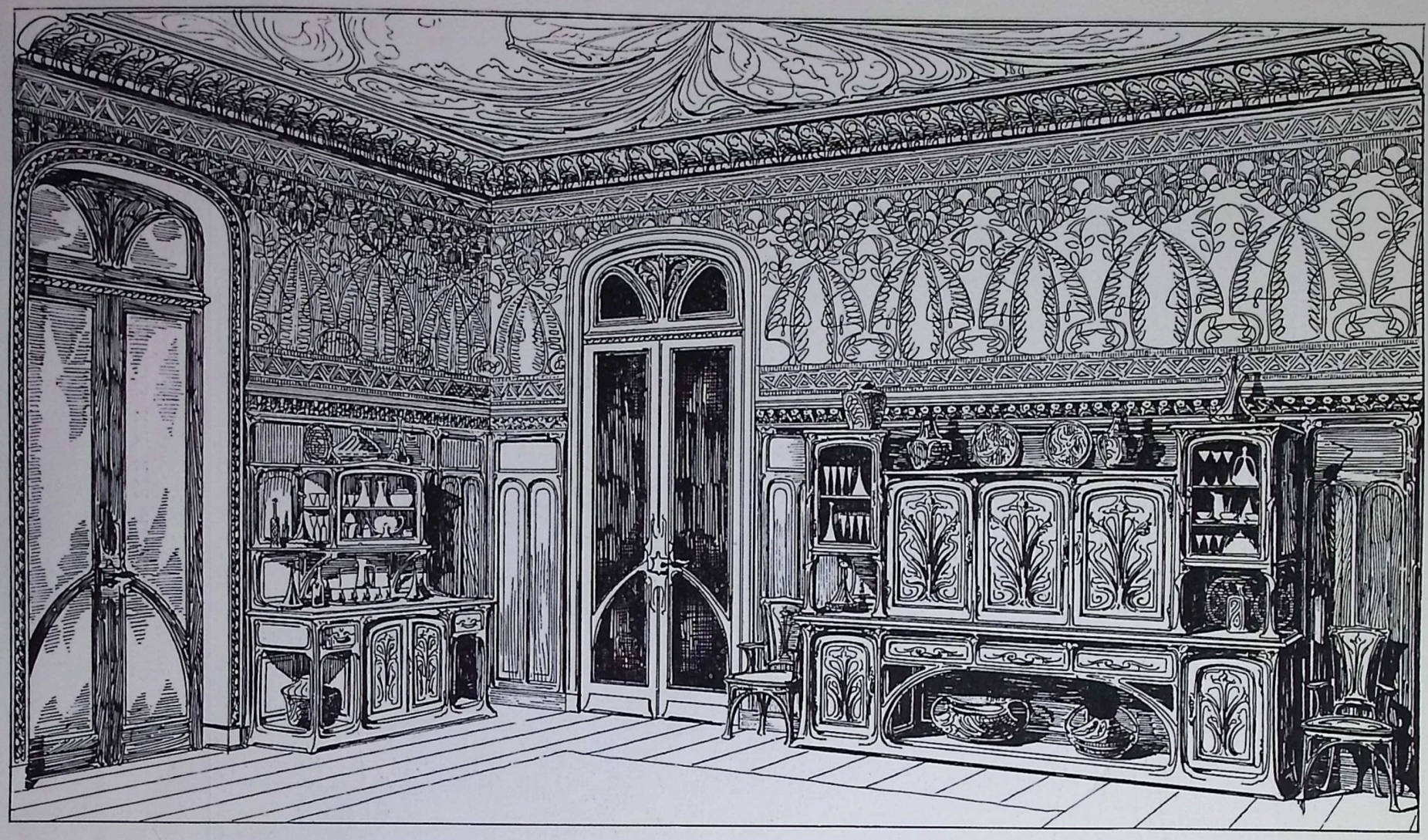
Endlich noch ein Wort über unsere *Farben-Beilage! Baillie Scott,* dieser hochbedeutende englische Architekt, ist den Lesern der »Innen-Dekoration« kein Fremder mehr, insofern wir im Januar-Hefte 1899 die prachtvollen Gemächer veröffentlicht haben, welche derselbe im Auftrage des *Grossherzogs von Hessen* im Neuen Palais zu Darmstadt eingerichtet hat. Die vorliegende Beilage, »Musik-Zimmer«, ist eine original-getreue Nachbildung einer Tafel aus dem soeben im Verlage von Alexander Koch in Darmstadt erscheinenden Mappen-Werke »*Meister der Innen-Kunst*«. Die erste Serie desselben (Preis 25 Mk.) ist ganz von Scott entworfen und zeigt auf 10 farbig wundervoll durchgeführten Kartons das *Haus eines Kunst-Freundes* sowohl in der Aussen- wie in der Innen-Architektur und bietet eine solche Fülle von Anregungen, dass man die elegant ausgestattete Mappe auch auf dem Kontinente sowohl in den Kreisen der Architekten, als des bauenden Publikums mit höchstem Interesse studieren wird.



CHARLES PLUMET UND TONY SELMERSHEIM—PARIS.

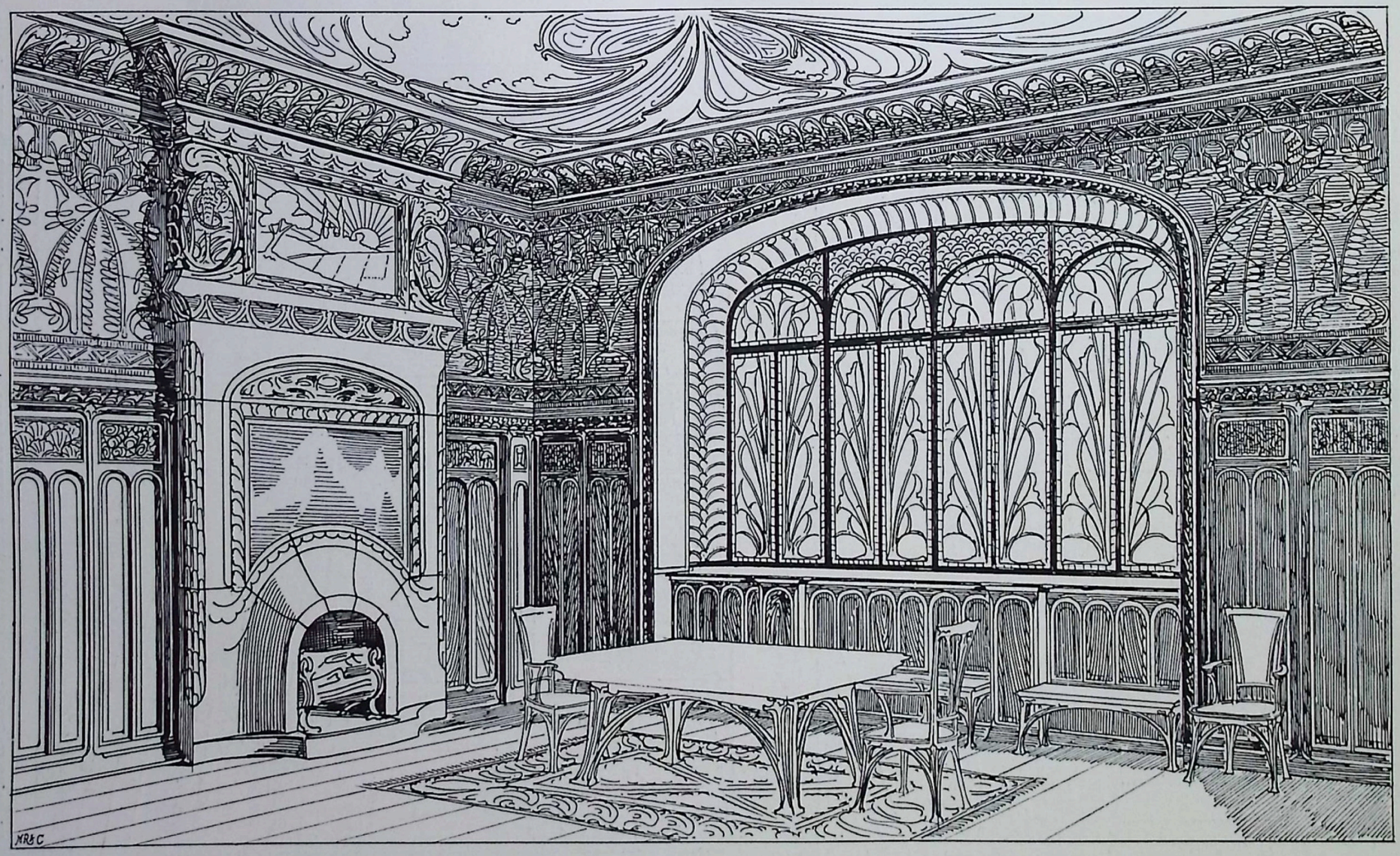


ENTWURF FÜR EIN SPEISE-ZIMMER. FEDER-ZEICHNUNG.



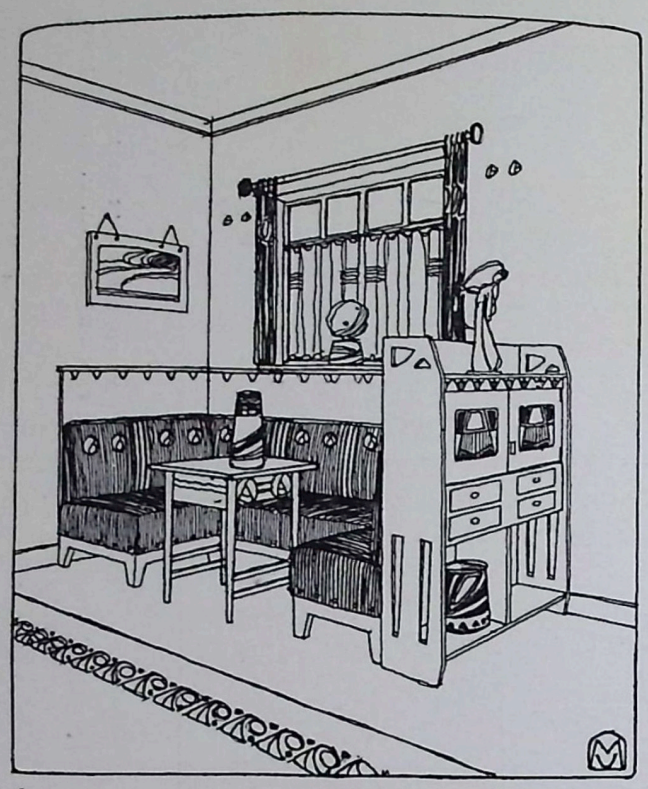
CH. PLUMET UND TONY SELMERSHEIM—PARIS.

ENTWURF FÜR EIN SPEISE-ZIMMER.
FEDER-ZEICHNUNG. I. TEIL-ANSICHT.

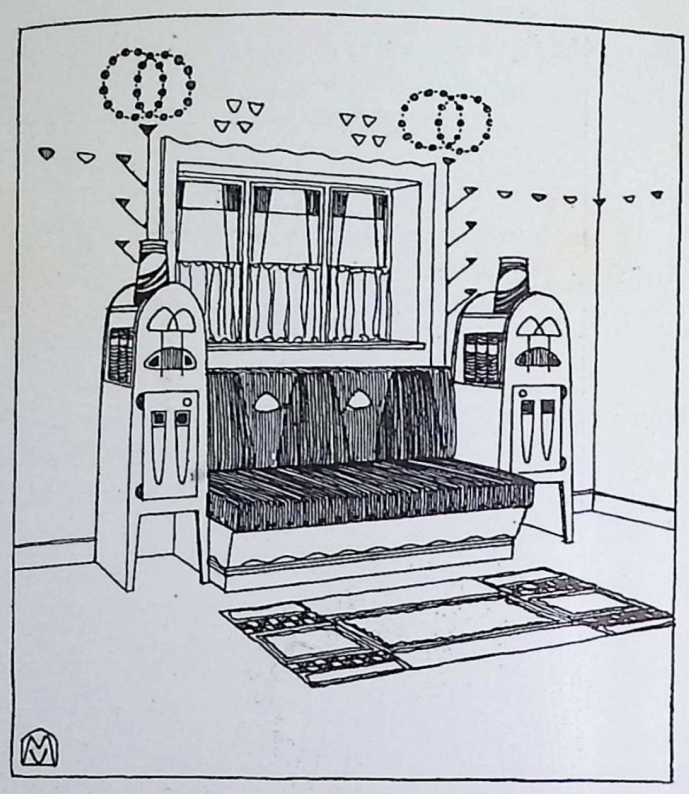


CH. PLUMET UND TONY SELMERSHEIM—PARIS.

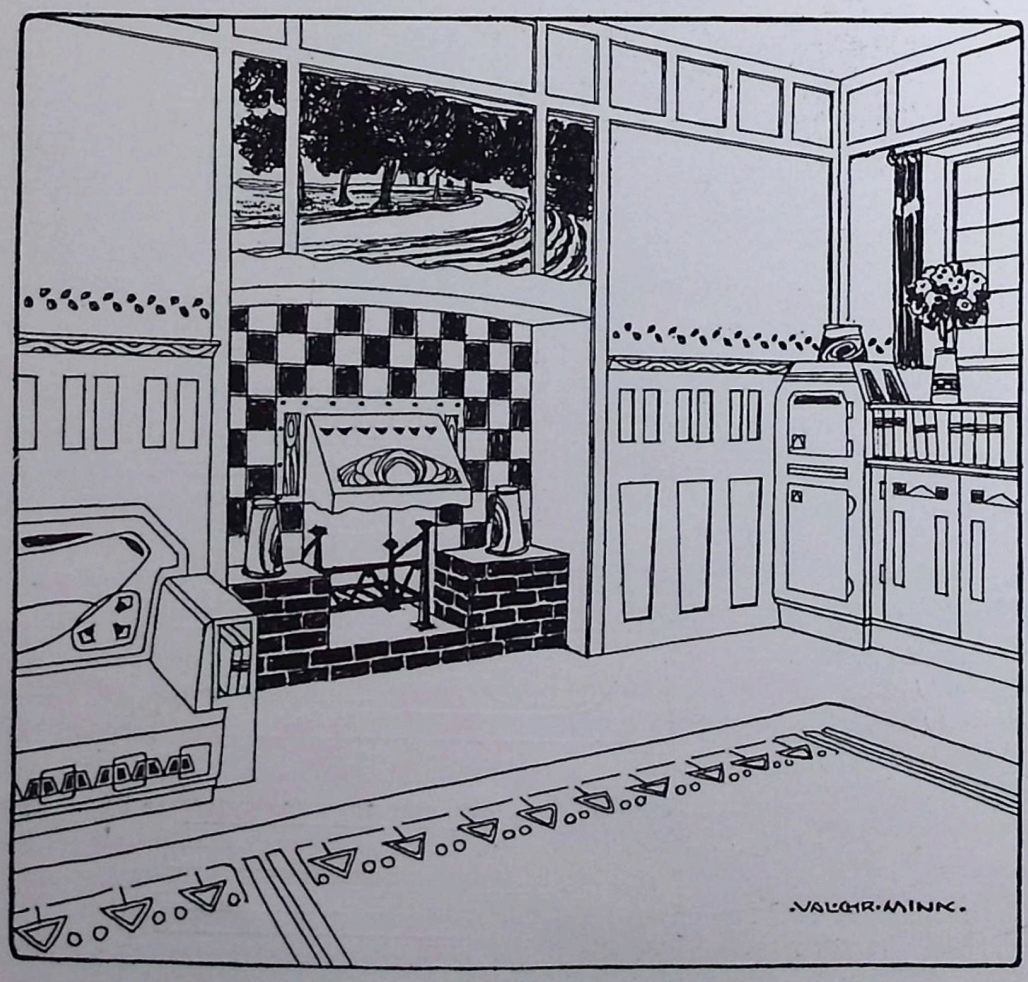
ENTWURF FÜR EIN SPEISE-ZIMMER.
FEDER-ZEICHNUNG. 2. TEIL-ANSICHT.



SPIELECKE. EINES. HERRENZIMMERS.



FENSTERSITZ. EINES. DAMEN. ZIMMERS



ENTWÜRFE FÜR INTERIEURS IN FEDER-ZEICHNUNG VON ARCHITEKT VALENTIN MINK—DARMSTADT.

REDAKTION VON SEITE 1—40: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.

INNEN-DEKORATION

MEIN·HEIM- MEIN·STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. FEBRUAR-HEFT.

G. Serrurier-Bovy—Lüttich.

In dem ersten Kapitel meines Buches: »Die Renaissance im Kunstgewerbe«*), in welchem ich von dem historischen Lauf dieser Renaissance auf dem Kontinent spreche, gehe ich genau ein auf die Rolle von A. W. Finch, der damals Maler war, dann aber der berühmte Töpfer wurde, von dem Jeder weiss, dass er sich jetzt in Finnland niedergelassen hat und auf die von A. Serrurier-Bovy, des ersten Architekten, welcher versuchte, auf dem Kontinent eine radikale Umgestaltung der Möbel zu bewirken. Ich stelle historisch fest, dass diese beiden Künstler am Beginn der Renaissance im Kunstgewerbe auf dem Kontinent stehen, und dass sie viel dazu beigetragen haben, ihr ihre Karakter-Eigenschaften zu verleihen.

Ich halte es für angebracht hier zu wiederholen, was ich in meinem Buch geschrieben habe, damit das, was vielleicht auf jenen Seiten nicht ganz klar ist, hier in hellem Licht erscheint, ich meine die Bezeugung, dass sie auf dem Kontinent die ersten waren, und dass wir alle ihnen weichen müssen.

Gegen 1891 wurde einer von uns, der zwar in Belgien geboren, aber englischer Abstammung war, A. Willy-Finch, als der erste über die Dinge jenseits des Kanals belehrt, und er vertraute uns die Neuigkeit an. Die Welt war dort drüben wirklich eine andere als bei uns, und die Grundstoffe waren dort bis zu einem solchen Grade erneuert, dass man mit den von dort mitgebrachten Gegenständen und Bestandteilen: Möbeln, Teppichen, Tapeten, Bildern, Büchern sich eine glückliche, helle und harmonische Wohnstätte schaffen konnte. Mehrere von uns gingen über den Kanal und brachten Dinge mit, die geeignet waren, dem Schmuck der Innenräume, in welchen sie zu leben hatten, eine neue Gestalt zu geben; die anderen, welche aus Gründen, die man erraten wird, nicht die Ueberfahrt machen konnten, waren in den Stand gesetzt, sich bei Serrurier in Lüttich damit zu versehen, welcher unbestreitbar der erste Künstler auf dem Kontinent war, der die Bedeutsamkeit des englischen kunstgewerblichen Stils begriff und der den Mut hatte, ihn bei uns einzuführen und einzubürgern«.

Ich sage ausdrücklich, dass Serrurier nicht durch den Enthusiasmus beeinflusst wurde, welchen Finch offenbarte, und den er in jenem Augenblick nicht persönlich kennen lernen sollte, und dass ihm das Verdienst völlig zuerkannt werden muss, sich über das, was in England vorbereitet wurde, unterrichtet zu haben und in die moralische Ueberlegenheit einer Nation eingedrungen zu sein, welche

*) Verlag von Bruno & Paul Cassierer in Berlin.

G. SERRURIER-BOVY—LÜTTICH. *Tisch u. Stuhl (1899).*

nach ihrer Art einen Schmuck schafft, anstatt sich nach dem zu richten, was der industrielle Geist der anderen Nationen ihr zustutzt.

Ich stelle mir um so leichter die Anstrengungen vor, die Serrurier zu machen hatte, einen inneren Ausbau der Wohnungen zu ersinnen, welcher unsern Bedürfnissen und unserer normalen Fassungskraft entspricht, als noch die Erinnerung der Umgebung in mir lebendig ist, in der wir selbst während unserer Jugend zu leben gezwungen waren. Wenn man die Ausstattung der Wohnungen betrachtet, in welchen unsere Vorfahren seit ungefähr 1 1/2 Jahrhunderten gelebt haben, muss man daraus schliessen, dass sie keinen Begriff ihrer eigentlichen Bedürfnisse, noch eine Idee von dem hatten, was der wahre Zweck ihrer Hausgerätschaften war. Es scheint, dass zwischen ihnen und ihrem Haus, ihrem Mobiliar und ihrer Kleidung ebenso wenig Berührungen stattfanden, wie zwischen den Maschinen auf einer Ausstellung und einem Bauersmanne, der sie betrachtet. Ihre Majestät ist ihm nicht einmal ein Rätsel, denn er ist gänzlich gleichgültig gegen sie, wie es sein leerer, müder Blick, seine gekniffene Nase und sein offener Mund bezeugen. Bei dem Bauern erklärt sich dieser Mangel an innerem Zusammenhang; denn diese Welt von Dingen ist ihm wirklich unbekannt; es ist kein Grund da, dass er dazu verleitet würde, sie kennen zu lernen oder zu schätzen. Der Abstand, welcher ihn vom Mechanismus dieser Maschinen, ihrer ganzen wissenschaftlichen und sozialen Tragweite trennt, entspricht einer späteren Generation, während die Teilnahmlosigkeit unserer Vorfahren sich in umgekehrtem Sinn vollzogen hat. Die Grosseltern unserer Grosseltern liebten die Architektur, Möbel, Gewebe und die Goldschmiede-Arbeiten leidenschaftlich; der Abstand, der zwischen ihrer Leidenschaft für die Dinge des materiellen Lebens und der Geringschätzung unserer Eltern liegt, existiert seit kaum 2 oder 3 Generationen. Was ist da vorgegangen? Man muss schon annehmen, dass unser Geist durch einen gewaltigen Stoss erschüttert worden ist, der so stark war, dass er die Menschen verdummte, sie unfähig machte zu erkennen, dass sie nur lebten, und dass das materielle Leben Bedürfnisse hat, durch deren Befriedigung der Mensch Glück und Wonne geniesst. Ich finde wohl unter den Bedürfnissen des materiellen Lebens diejenigen heraus, denen sie einen Teil ihres Glücks und ihrer Freude zuerkannt haben: Das Essen und Trinken und das Uebrige, nämlich alles das, was sie heimlich geniessen konnten. Aber der Luxus des Mobiliars, der Kleidung, der allgemeine Luxus der Ausfahrten und der Equipagen verursachte ihnen wahren Schrecken und erschien ihnen wie etwas Unerlaubtes. Eine gänzliche Erstarrung lag auf dem Geist unserer Eltern; die Gewalt und das unsinnige Gemetzel der französischen Revolution trieb sie zu heuchlerischer Einfachheit, zu dem Schein eines asketischen Lebens und zu einem Dasein frei von allen Bedürfnissen. In Wirklichkeit aber steckten sie, unter anderen Notwendigkeiten, den Kopf in eine Schlafmütze und die Nase voll Tabak, und hätten im Winter nicht ohne Wärmflasche unter der Bettdecke schlafen können. Unsere Eltern hatten also sicher genau so viele Bedürfnisse wie wir, nur waren die ihrigen von denen unserer Tage verschieden.

Wir erinnern uns noch deutlich in einem wilden Durcheinander von Möbeln und anderen Gegenständen gelebt zu haben, welche der Zufall von Gelegenheitskäufen dahin versetzt hatte, wo sie nun in Zimmern mit Möbeln und Sachen zusammenstanden, die kein inneres Band verknüpfte, und die durch keine Verwandschaft im Stil je dazu bestimmt worden waren, hier einmal vereint zu werden. Die Idee einer Harmonie im Mobiliar kam ihnen nicht in den Sinn, ebenso wie sie den Mangel an Stil bei allem, was sie umgab, nicht empfanden. Die Möbel und Gewebe waren für sie nur Waren, die einen ebenso wenig idealen Karakter trugen, wie das Brot, das Fleisch und die Wertpapiere. Sie erwarteten von den Gegenständen eine gleiche Dauerhaftigkeit wie von den Wertpapieren, und

sie wünschten nur, dass sie wie das Brot und die Stücke Fleisch gross und prächtig waren. Hätte man sich nur im geringsten mit dem Stil beschäftigt, wären sie misstrauisch geworden.

Unsere Eltern erinnerten sich nur zu wohl, dass der Menschheit, die in ihrem Verstande bestrittene Befriedigung der Entstehung eines Stils, teuer zu stehen gekommen war. Beim Anblick eines Zimmers im Empirestil und vor allem im Rokoko erlitten sie Todesqualen. Sie fühlten das eisige Messer der Guillotine am Nacken, und sogleich ward die Erinnerung aller Greuelthaten wieder in ihnen wach, deren Zeugen diese niedlichen weissen Möbel gewesen waren. Unsere Eltern fanden diese Zeugen zu lästig, weil sie solche Erinnerungen erweckten, und weil die Revolution nicht gut daran gethan hatte, sie nicht alle vernichtet zu haben. Wie sehr würden sie nicht Möbel ohne Vergangenheit, ohne Stil vorziehen, die nicht imstande wären, die geringste Erinnerung wach zu rufen oder einen Zukunftsgedanken zu erregen. Unbewusst hatte sich der Anfang des Jahrhunderts zurechtgemodelt; die Möbel ähnlich den Menschen dieses neuen Jahrhunderts, waren anfangs unterwürfig und trugen das Zeichen ihrer demütigen und verständigen Herkunft in sich.

SERRURIER-BOVY. *Ofen-Schirm, Kupfer getrieben (1899).*

Bei dem bescheidenen und verständigen Wesen, das das gemeine Gemetzel der Revolution und die grandiosen Züge Napoleons verschont hatten, zeigte sich eine unmerkliche Spur von Luxus, einem Luxus, der höchst trostlos sein würde, wenn er jemandem schaden könnte, oder den Glauben an irgend eine Bequemlichkeit, irgend welche neue Bedürfnisse oder Ueppigkeit erregen könnte.

Die Sofas waren in der That prächtig, aber kaum hätte man zu zweien darauf Platz finden können, die Tische waren so hoch, dass man nie daran hätte denken können, lange daran sitzen zu bleiben, weil man die Ellbogen nicht auflehnen konnte, die Stühle waren so rechtwinklig, dass man nicht daran denken konnte sich anzulehnen, um das Lachen zu erleichtern und beim Gähnen sich auszurecken, die Betten waren so wenig einladend und die Waschtische so klein, dass niemand an Koketterie oder raffinierte Körperpflege hätte denken können.

Nur langsam befreiten wir uns von dieser Heuchelei und dieser falschen Bescheidenheit; wir brauchten viel Zeit, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass wenigstens zwei sich auf dem Sofa hinstrecken wollten, dass unsere Eltern gern lange bei Tisch sitzen blieben, dass sie trotz der geraden Stuhllehnen gestikulierten, und dass nichts ausser dem wenigen Wasser auf den Waschtischen und den kleinen Waschbecken, wahr war.

Aber das Gefühl der Furcht und der schrecklichen Wiedervergeltung wurde auch schwächer, und sobald sich unsere Eltern frei von dem Gedanken fühlten, dass es ihnen schaden könnte, offen ihren Luxus zu verkünden, schien es ihnen, als ob sie überhaupt diese Heuchelei teuer bezahlt hätten, indem sie sich in ihren Häusern und ihren Möbeln sehr ungemütlich fühlten. Wenigstens gaben die, welche nicht davon überzeugt waren, dass jede Neuerung eine schreckliche Zeit, eine Epoche von Katastrophen, Unruhen und Blut, mit sich bringen musste, — den Mangel an Bequemlichkeit zu. Von nun ab machte sich ein intensiver Wunsch nach Komfort auf dem Kontinent bemerkbar, und beim Anblick des ersten Lehnstuhls des englischen Klubs, der auf dem Kontinent eingeführt wurde, spürten die Menschen einen bis dahin unbekannten Schauder. Dieser Lehnstuhl in einem bürgerlichen Milieu bedeutete die gänzliche Befreiung, eine Herausforderung an das Geschick und die rächenden Stimmen. Unsere Väter hatten das Recht, sich auszustrecken und sich den süssen Stunden der Trägheit mit rauchender Cigarre zu überlassen, wieder zurückerobert. Der Geist der ersten Offenbarungen des Komforts war verführerisch genug, um den zähen Glauben an die veralteten Möbel

SERRURIER-BOVY. *Stuhl und Etagère (1899).*

anzugreifen, und gerade von jener Minute an datiert nun auf dem Kontinent die Renaissance im Kunstgewerbe.

Das Möbel stand bei diesem Wiedererwachen an erster Stelle. Das erklärt sich daher, weil wir mit ihm in unmittelbarste Berührung kommen, weil es unter der sichersten Kontrolle steht, seitdem das Kriterium der Beurteilung sich geändert hat und man sich um die Bequemlichkeit und das Praktische mehr kümmert, als um die sogenannte Sorge um Schönheit. Die Bequemlichkeit und Zweckmässigkeit haben sichere und bestimmte Gesetze, während die Schönheit in dem Sinne, wie unsere Eltern sie auffassten, etwas Unbestimmtes und Schwankendes war. Die Epochen, die keinen ganz bestimmten Stil haben, der in sich den Ausdruck aller Eigentümlichkeiten der Wesen dieser Epoche trägt, ihren physischen und moralischen Karakter, und welcher in sich ihre lebendigen Bilder wiederspiegelt, alle Vorgänge des Lebens, physische Vorgänge und geistige Thaten lebendig macht, diese Epochen ohne eigenen Stil können sich keinen Begriff von der Schönheit machen. Ich behaupte nicht, dass sie den Gedanken, dass die Schönheit existiert oder existierte, nicht hegen, aber sie können sich keine genaue Idee von ihr machen. Diese Epochen stehen unter dem Bann der Mode, unter der Willkür eines Monarchen, wie es am Anfang des letzten Jahrhunderts der Fall war, welches eine Rückkehr zur römischen Ueberlieferung gebot und den Stil des ersten Kaiserreichs ersann.

Mit dem Wiedererwachen des Begriffs der Zweckmässigkeit und der Entstehung des Bequemlichkeitsbedürfnisses kehren wir wieder auf ein sicheres und gesundes Gebiet zurück, und gerade dies Gebiet ist es, auf das sich auf dem Kontinent der Architekt Serrurier-Bovy wagte. Ein sehr mächtiger Faktor gesellt sich noch zu den beiden ersteren: *Die Sorge um die Hygiene.*

Die Menschheit betritt jetzt einen bis dahin vollkommen unbekannten Weg. Evolutionen hervorbringende Faktoren, die früher wenigstens nie im Einverständnis gestanden haben, wirken auf sie; sie sind es, die den Stil stempeln werden, der aus Eigentümlichkeiten entsteht, die dieses Keimen und diese Verwandschaft kundthun. Diese drei Faktoren sind *unumschränkt* auf dem Kontinent thätig, wo eine Zeit der Barbarei, die fast 100 Jahre dauerte, von 1790—1890, die Bande zerrissen und die Ueberlieferungen vernichtet hatte, wie es z. B. in England nicht geschehen war.

Die Wirkungen der französischen Revolution sind in England so wenig gespürt worden, dass sich die Umwälzung des Stils dort ohne Anstoss und ohne Unterbrechung während des letzten Jahrhunderts vollzogen hat. Die Ueberlieferung lastet mit ganzer Schwere auf ihr; kein Gewitter hat den Himmel von den Wolken befreit, die sich dort seit unendlicher Zeit anhäufen. Dieselben Faktoren wirken sicherlich ebenso oder noch mehr bei uns, aber die Atmosphäre ist ihnen nicht günstig; auf dem Kontinent, wohin wir sie versetzt haben, ist der Boden noch jungfräulich rein, aber er hat diese Fleckenlosigkeit mit Blut entgolten — der Himmel ist klar, das Gewitter hat sich in einem schweren roten Regen Luft gemacht.

Wir können kurz behaupten, dass der Stil, der sich auf dem Kontinent seit 1890 vorbereitet, seine Basis und seine karakteristischen Eigentümlichkeiten den drei Faktoren entlehnt, deren Entstehen wir oben konstatiert haben: Der Zweckmässigkeit, der Bequemlichkeit und der Hygiene. Weil wir nun erkannt haben, dass der Stil aus einer so gesunden und lebensvollen Quelle schöpft, wird niemand uns das Vertrauen auf die Zukunft und die Ueberzeugung rauben, dass sich etwas vor unseren Augen vollzieht, das in Zukunft von Betracht sein wird.

* * *

Geschichtlich vollzieht sich nichts in diesem Sinne (denn ich kann ausser Acht lassen, was sich

in dem Sinn einer Revolution der gotischen Kunst in Belgien unter dem Einfluss von Charles Albert und der Schule von St. Luc, in Deutschland unter dem Einfluss Sempers vollzog) vor dem Auftreten Serrurier-Bovys und der Ausstellung seines Herrenarbeitszimmers im Zirkel der »Libre Esthétique« in Brüssel. Diese Ausstellung fand im Jahre 1894 statt, und Serrurier bestätigt meine Behauptungen betreffs dieses Gegenstandes in folgender Notiz:

»Ich betrachte als erste Kundgebung des modernen Mobiliars, von meiner Seite, das Ensemble, das im Jahre 1894 im ersten Salon der »Libre Esthétique« ausgestellt war. Ich hatte schon früher einige schon sehr wenig zahlreiche Versuche gemacht, aber abgesehen davon, dass es nur vereinzelte, und an sich wenig interessante Gegenstände waren, standen sie andererseits zu sehr unter dem klassischen oder englischen Einfluss, um irgend einen Wert zu haben. Ich betrachte dies Arbeitszimmer, das im Jahre 1894 ausgestellt wurde, als gänzlich frei von den Reminiszenzen des alten und des englischen Stils.

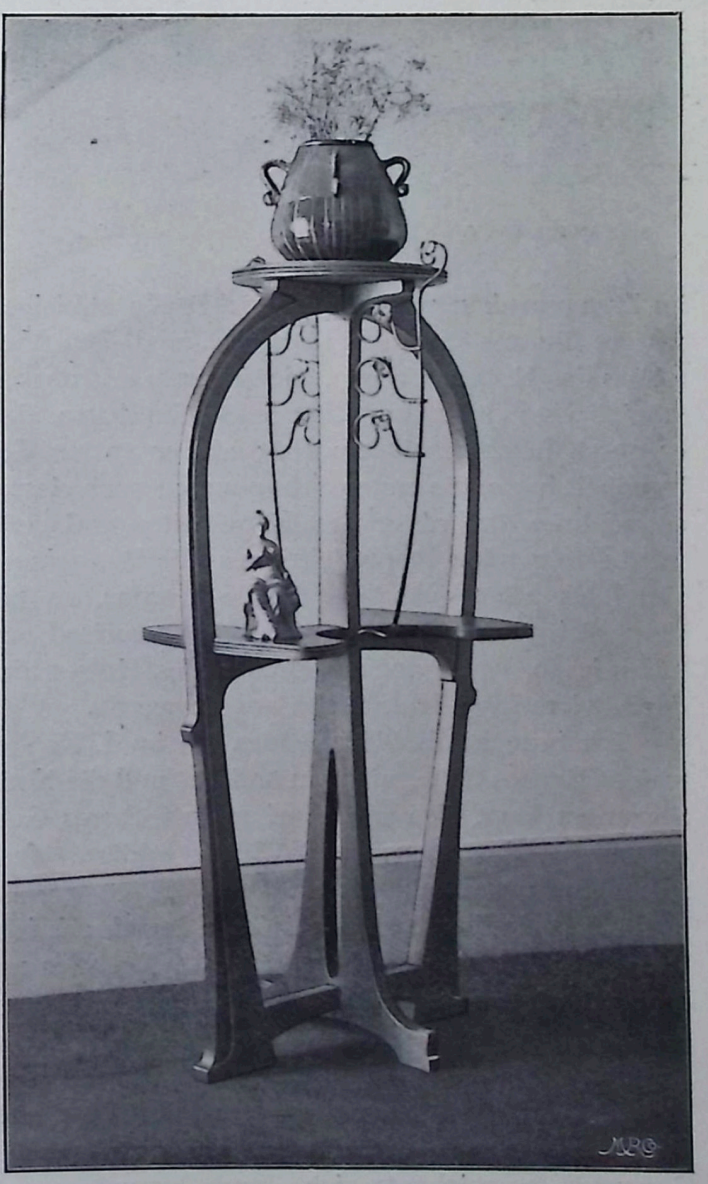
Jetzt, wo ich nach 8 Jahren seine Pläne wiedersehe, versichere ich Ihnen, ohne irgend welche Eitelkeit, dass ich noch heute ebenso zufrieden damit bin, wie am ersten Tage, und wenn ich seitdem auch Besseres geschaffen habe, schuf ich nichts, was mir mehr oder ebenso grosse Freude gemacht hätte. Es wurde mir gesagt und geschrieben, dass der englische Einfluss sich in meinen Schöpfungen zu sehr bemerkbar mache; ich glaube aber, dass das vollkommen falsch ist, denn dieses Ensemble als erster Versuch weist es aufs Entschiedendste zurück.«

Ich kann nicht umhin, ehe ich fortfahre, eine Minute bei dem Gedanken zu verweilen, dass eine grosse eigenartige Freude die Seele dieses Mannes erfüllen musste am ersten Tage nach der Schöpfung einer Zimmerausstattung, welche in ihm selbst oder besser aus der Empfänglichkeit seines Gehirns entstanden war, in welches die mächtigen Faktoren, die ich erwähnt habe, ihren Samen gestreut hatten, Er hatte die Furche frei gelegt, das Unkraut und die Pflanzen ausgejätet, die dort wucherten, und deren Keime schon von einer früheren Generation herrührten. Dieses Jätewerk ist sein Eigentum und ihm muss das Verdienst zuerkannt werden. Ihm verdanken wir, dass aus der so gesäuberten Furche die Saat entspross, deren Reichtum und verheissene Schönheit wir in der Folge geniessen werden.

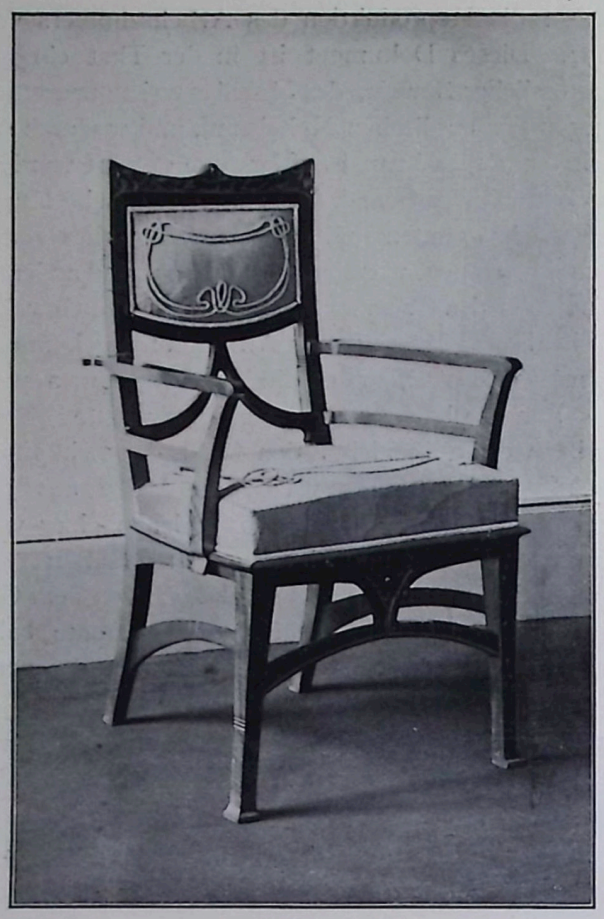
Ausserdem enthält diese Notiz eine Appellation an die Kritik. Sie besteht darauf, dass das Gutachten, das Serrurier hinstellt, als ob er von der englischen Kunst »inspiriert« wäre, geändert würde, und als kräftigen Beweis dafür bringt er uns einen Beleg: die Reproduktion des Arbeitszimmers von 1894. Dieses Dokument ist in der That ein unumstösslicher Beweis; das Mobiliar weist nur wenige Spuren des englischen Möbels auf, und wodurch die Kritiker getäuscht und auf Irrwege geführt wurden, ist einesteils der Grund, dass sie die englische Kunst nur wenig kannten und geneigt waren, alles »englisch« zu nennen, was sie nicht kannten, und andererseits, dass das Ornament der Tapeten und Gewebe, die in diesem Interieur zur Anwendung gekommen waren, unbestreitbar englischen Ursprunges war.

Für uns lagen andere wenig markante Spuren darin, welche in nichts den Geist der Schöpfung beeinflusst hatten; es waren die Füsse aus gedrehtem Holz, die in sich die Zeichen einer vergangenen Epoche und eines veralteten Stils trugen.

Serrurier-Bovy machte sich auch von dem Gebrauch dieser Rudimente frei und erkannte bald, dass er durch sie, trotz seiner Bemühungen, noch



SERRURIER-BOVY — LÜTTICH. *Etagère (1900).*



SERRURIER-BOVY. *Stuhl (ausgef. 1900).*

im Zusammenhang mit der englischen Kunst bleiben würde, die aus diesen Rudimenten und dem Verfahren das Holz zu drehen, die sicherste und augenscheinlichste Basis des Stils geschaffen hatte, den er geschäftsmässig behandelte; als er später Gelegenheit hatte, die ersten Schöpfungen noch einmal auszuführen, *änderte* er diese Einzelheiten, und wenn wir in folgenden Reproduktionen die Bemerkung »im Jahre 1899 geändert« finden werden, so bezieht sich diese Aenderung, wie Serrurier-Bovy mir schrieb, einzig auf das Drehen des Holzes, das durch viereckige Holzstücke ersetzt wurde.

Ich brauche das Urteil, das ich im I. Kapitel meines Buches fällte, nicht zu ändern, und die Notiz Serruriers kann sich nicht auf mein früheres Gutachten beziehen, das ausdrücklich erklärt, dass seine Kunst persönlich ist.

Ich denke heute ebenso, wie ich damals schrieb: »Serrurier ist unbestreitbar der erste Künstler auf dem Kontinent, der die Bedeutsamkeit des englischen kunstgewerblichen Stils begriff, und der den Mut hatte, ihn bei uns einzuführen und einzubürgern.

Ich will nicht behaupten, das sein Werk sich auf eine genaue Nachahmung beschränkte, im Gegenteil, es zeichnete sich durch besondere und keineswegs englische Karakter-Eigenschaften aus, welche diese Möbel zu wirklichen Schöpfungen machen, denen man ihren eigenen Platz wird einräumen müssen. Sie bezeichnen den Uebergang von den englischen Möbeln zum belgischen Stil. Ich würde in Verlegenheit geraten, wollte ich die Werke eines Künstlers kritisieren, dessen Vorgehen mich beeinflusst hat, zwar nicht durch das, was er in Wirklichkeit gab, sondern durch sein Beispiel, welches mich veranlasste, in ähnlicher Weise wie er, wenn auch mit einem andern Schönheitsideal vor Augen, vorzugehen.«

Auch denke ich nicht daran, seine Werke zu kritisieren; die Reihe der Reproduktionen, welche in der Folge dieser Nummer erscheinen werden, sprechen vor dem Publikum zu ihren eigenen Gunsten, und ich wüsste keinen besseren Verteidiger zu nennen. Wenige Worte werden genügen, um meine Behauptung, die ich am Anfang dieses Artikels aufstellte, zu bestätigen, dass die Werke Serruriers nämlich die Basis des sogenannten belgischen Stils bilden. Ich muss nur noch hinzufügen, dass die Bezeichnung: »belgischer Stil« wenig zutreffend ist, weil sie den Glauben erweckt, dass alle belgischen Künstler über gewisse Grundprinzipien im Schaffen einig sind. Das ist aber keineswegs der Fall; die verschiedenen belgischen Künstler sind sich einander unähnlich, und der Unterschied zwischen Serrurier und Horta ist ebenso gross, wie der zwischen Hankar und mir selbst. Ich werde noch Gelegenheit haben, dieses Abweichen von einander zu erweisen und den Karakter der beiden Strömungen näher zu erklären, die in Belgien aus ganz verschiedenen Quellen entstanden sind. Die Werke Serruriers tragen *im Keim* die Züge dessen, was ich sicher für die Kunst der Zukunft halte. Seine Werke brechen zum ersten Mal in endgültiger Weise mit den Stilen; in ihnen finden sich keine Spuren der Gotik, der Renaissance, noch des Rokoko. Sie erscheinen ursprünglich und sind es auch. Sie haben alle guten und schlechten Eigenschaften einer anfänglichen Kunst; sie tragen verkehrtes und richtiges in sich; sie sind wahr erfasst, aber die Mittel sind noch zu roh; sie machen sich von ihrer Umgebung frei, aber dieselbe ist übertrieben, weil sie das Maass, das einem Möbel und einem Schmuck gebührt, überschreitet. Aber ein ganz besonderer Reiz ersetzt diese Ausschweifung, er beruht in der augenscheinlichen Zweckmässigkeit, in den wirklich logischen Herstellungs-Mitteln. Man kann sich schon Arbeiten vorstellen, die andere Reize besitzen, andere spitzfindige Eigenschaften haben, welche sie uns lieb und vertraut machen, aber das ist nun eine Frage von persönlicher Vorliebe; man kann sich in Wahrheit aber keine vollkommenen Arbeiten vor-

stellen, denen die Eigenschaften fehlen, die in Serruriers Werken liegen. Diese Eigenschaften aber waren vollständig verloren gegangen, ehe er uns seine Möbel brachte, und ich kann nicht umhin, Ihnen zu sagen, welches Aufsehen im Jahre 1895 die Ausstellung dieses Arbeitszimmers machte, dessen Originalzeichnungen hier reproduziert sind. Es war wie ein plötzliches Hellwerden, wie eine glänzende Bekräftigung des gesunden Menschenverstandes, wie eine energische und siegreiche Wiedererlangung der Logik in der Herstellung, wie eine Kundgebung der Ueberlegenheit der einfachen Mittel. In diesem Interieur erkannten wir das Leben, die Freude am Leben und die Freude, mit der derjenige, welcher dieses Werk hergestellt hatte, daran gearbeitet. Die Entwürfe erscheinen heute sehr bescheiden, und niemand wird beim Betrachten derselben denken (es sei denn, dass es ihm vorher gesagt worden ist), dass sie ein solches Aufsehen verursachten, und dass ihnen eine so glänzende Zukunft bevorstand In jener Zeit verwirklichte sich etwas in Belgien, etwas nahm Gestalt an: es war der Gedanke, dass den Künstlern dieses kleinen Landes die Aufgabe wurde, den Geist der Unthätigkeit, der seit seinem Entstehen auf ihm lastete, abzuschütteln. Seit 1830 lag diese geistige Unthätigkeit auf den Tiefebenen, sowie auch auf den Höhen des Landes gleich einer schweren Novemberwolke; wer sollte diese Wolke und diese Qual vertreiben, wenn es nicht die Künstler waren? Wer vermochte es besser als sie, in einem Lande, das keinen Krieg führen kann, und dessen Bestimmung — in jenem Augenblick — zu sein scheint, für die Existenz seiner zahlreichen Beamten zu sorgen. Vor 1890 sind die lichten Punkte auf litterarischem Gebiet selten: Ch. de Coster, Pirmez — viel später strahlte: Camille Lemonnier — Edmond Picard glänzte auch. Aber das war ungefähr 50 Jahre nach der Gründung des Landes, und sie sind die ersten Zeichen des Wiedererwachens; die freie Kunst und ihre Anhänger datieren von damals, die Maler Felicien Rops, les Stevens, de Groux, Boulanger, E. Smits und Heymans, Artan und Rosseels und Dubois, Meyers datieren von damals; der Bildhauer Constantin Meunier ebenfalls. Aus ihnen entstand die Generation, welche gegen 1890 gegen das Dunkel und die Unthätigkeit kämpfte und siegreich hervorging. Die Alten sind zu jener Zeit noch fast alle da, und als der Kreis der XX, die wahre Heimat der Renaissance in der Kunst, in Belgien gegründet wurde, gingen von ihnen die Ermunterungen aus. Zum ersten Mal in Belgien begeisterte man sich für die Schöpfungen der Kunst, die Leidenschaft wurde zum äussersten getrieben, und in keinem

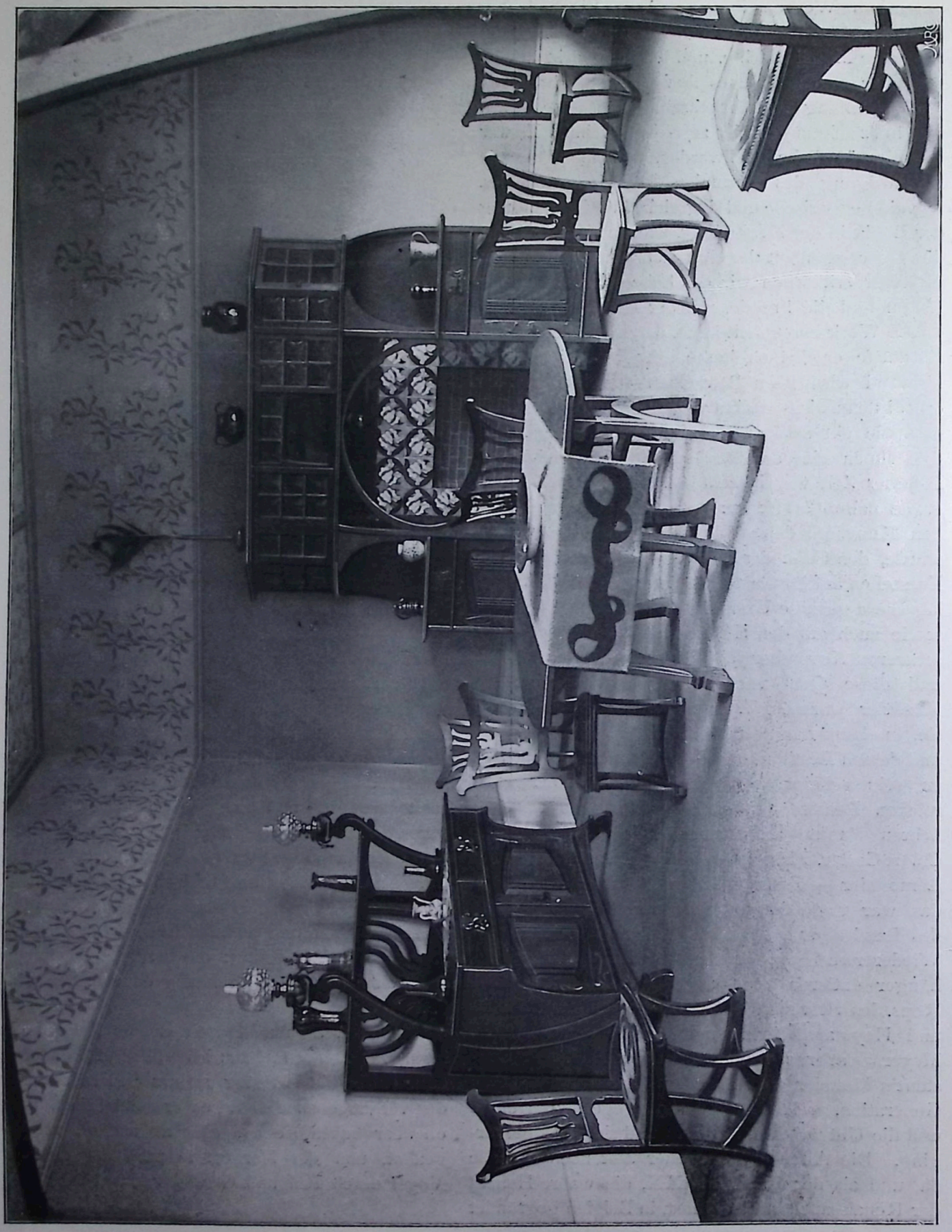
SERRURIER-BOVY. *Stuhl (ausgef. 1900).*

Land der Welt war je ein so heftiger Federkrieg provoziert worden; in den Ausstellungen wegen der Bilder und Statuen, in den Salons wegen der Artikel in den Zeitschriften, der Gedichte und Romane, und in den Theatern kämpfte man ohne Rückhalt wegen der neuen Stücke; zum ersten Mal hasste man sich und trat man sich näher. Früher waren dies unbekannte Gefühle gewesen, und wer das eine oder das andere zu offenbaren gewagt hätte, wäre als übertrieben und ungebildet erschienen!

Andere Faktoren in den übrigen Gebieten des wirtschaftlichen und sozialen Lebens brachten die Lässigkeit in Bewegung: die herrliche Schöpfung der Kolonien und die Gründung einer dritten politischen Partei.

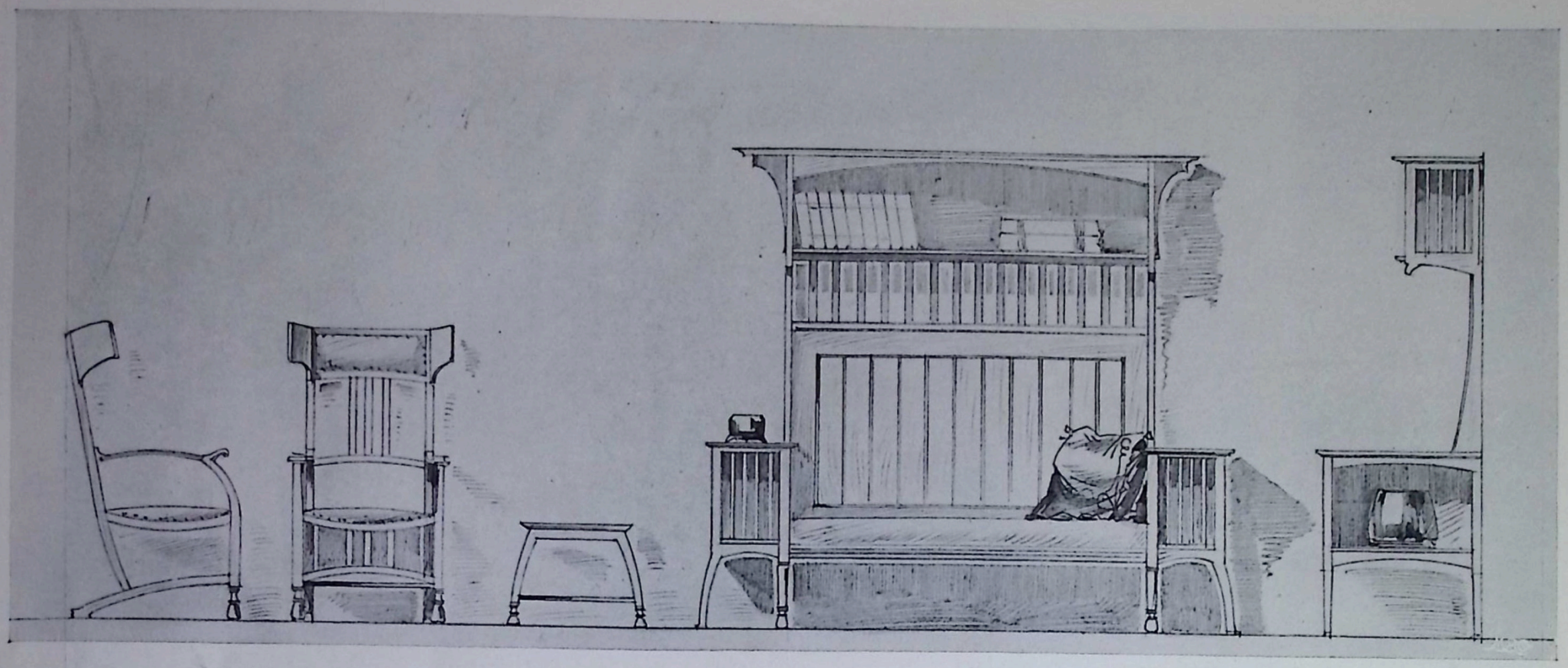
Von da ab machte sich erst in Belgien ein intensives Leben fühlbar; ich will nicht behaupten, dass einzig die Künstler meiner Generation oder der vergangenen dies Leben erweckt haben, aber offenbar haben sie es, eher als andere, vorausgeahnt, und die Morgenröte nach der Art der Vögel durch Ruf und Gesang verkündet.

HENRY VAN DE VELDE.



G. SERRURIER-BOVY—LÜTTICH (LIÈGE). SPEISE-ZIMMER (1897). SALLE À MANGER (CRÉÉE 1897).

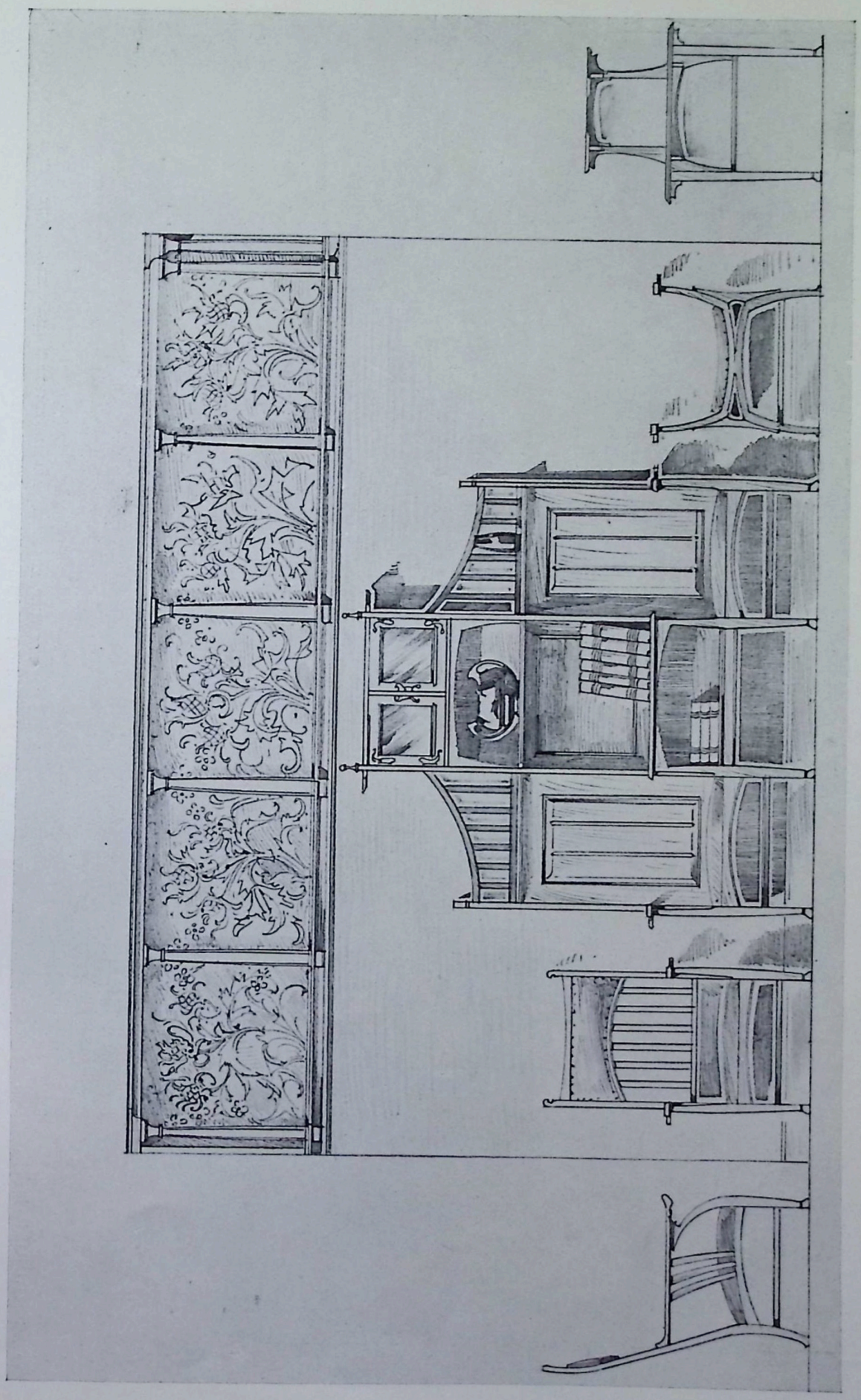
G. SERRURIER-BOVY—LÜTTICH (LIÈGE). BANK MIT ETAGÈRE. * BANC-ETAGÈRE. 1900.



G. SERRURIER-BOVY—LÜTTICH (LIÈGE). SALON-MÖBEL, ENTWORFEN IM JAHRE 1896. * MEUBLES DE SALON, CRÉÉS EN 1896.

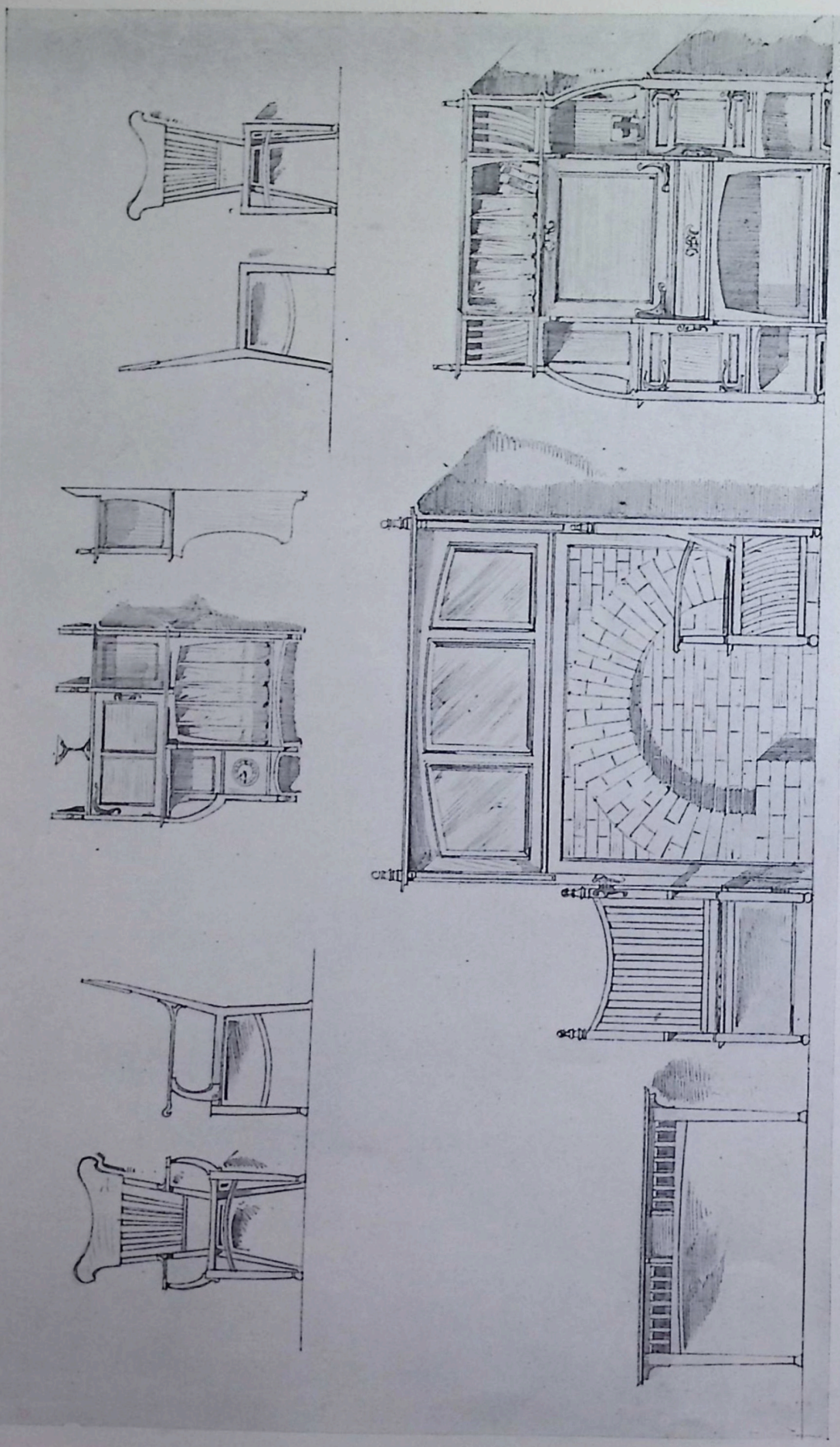
Ich betrachte als erste Kundgebung des modernen Mobiliars, von meiner Seite, das Ensemble, das im Jahre 1894 im ersten Salon der »Libre Esthétique« ausgestellt war. Ich hatte schon früher einige, aber sehr wenig zahlreiche Versuche gemacht, aber abgesehen davon, dass es nur vereinzelte, und an sich wenig interessante Gegenstände waren, standen sie andererseits zu sehr unter dem klassischen oder englischen Einfluss, um irgend einen Wert zu haben. Ich betrachte dies Arbeits-Zimmer, das im Jahre 1894 ausgestellt wurde, als gänzlich frei von den Reminiszenzen des alten und des englischen Stils. Jetzt, wo ich nach acht Jahren seine Pläne wiedersehe, versichere ich Ihnen, ohne irgend welche Eitelkeit, dass ich noch heute ebenso zufrieden damit bin, wie am ersten Tage, und wenn ich seitdem auch Besseres geschaffen habe, schuf ich nichts, was mir mehr oder ebenso grosse Freude gemacht hätte. Es wurde mir gesagt und geschrieben, dass der englische Einfluss sich in meinen Schöpfungen zu sehr bemerkbar mache; ich glaube aber, dass das vollkommen falsch ist, denn dieses Ensemble als erster Versuch weist es aufs Entschiedendste zurück.«

(AUSZUG AUS EINEM BRIEF SERRURIERS.) SIEHE SEITE 52.



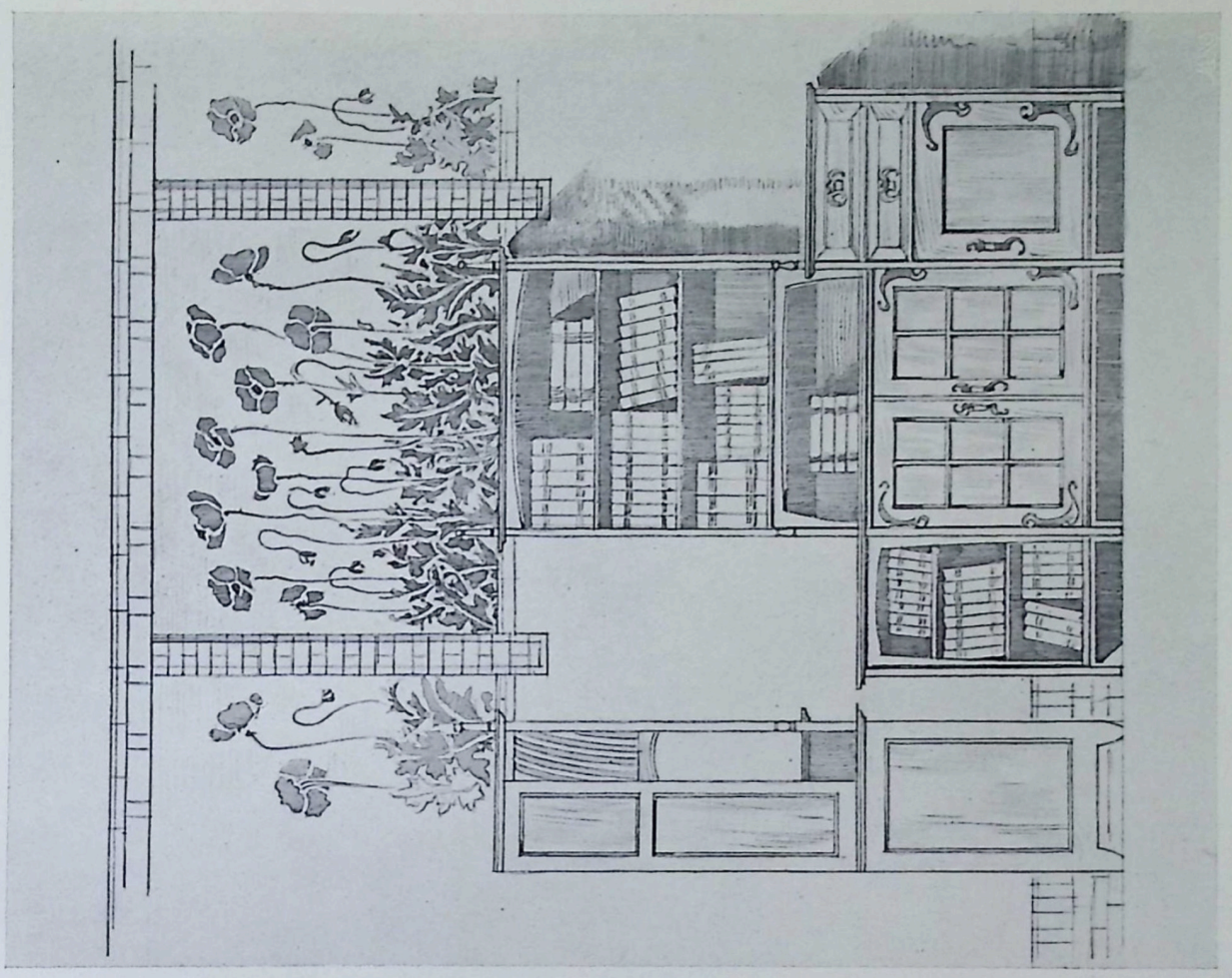
SALON-MÖBEL. * MEUBLES DE SALON. (1895).

G. SERRURIER-BOVY—LÜTTICH (LIÈGE).

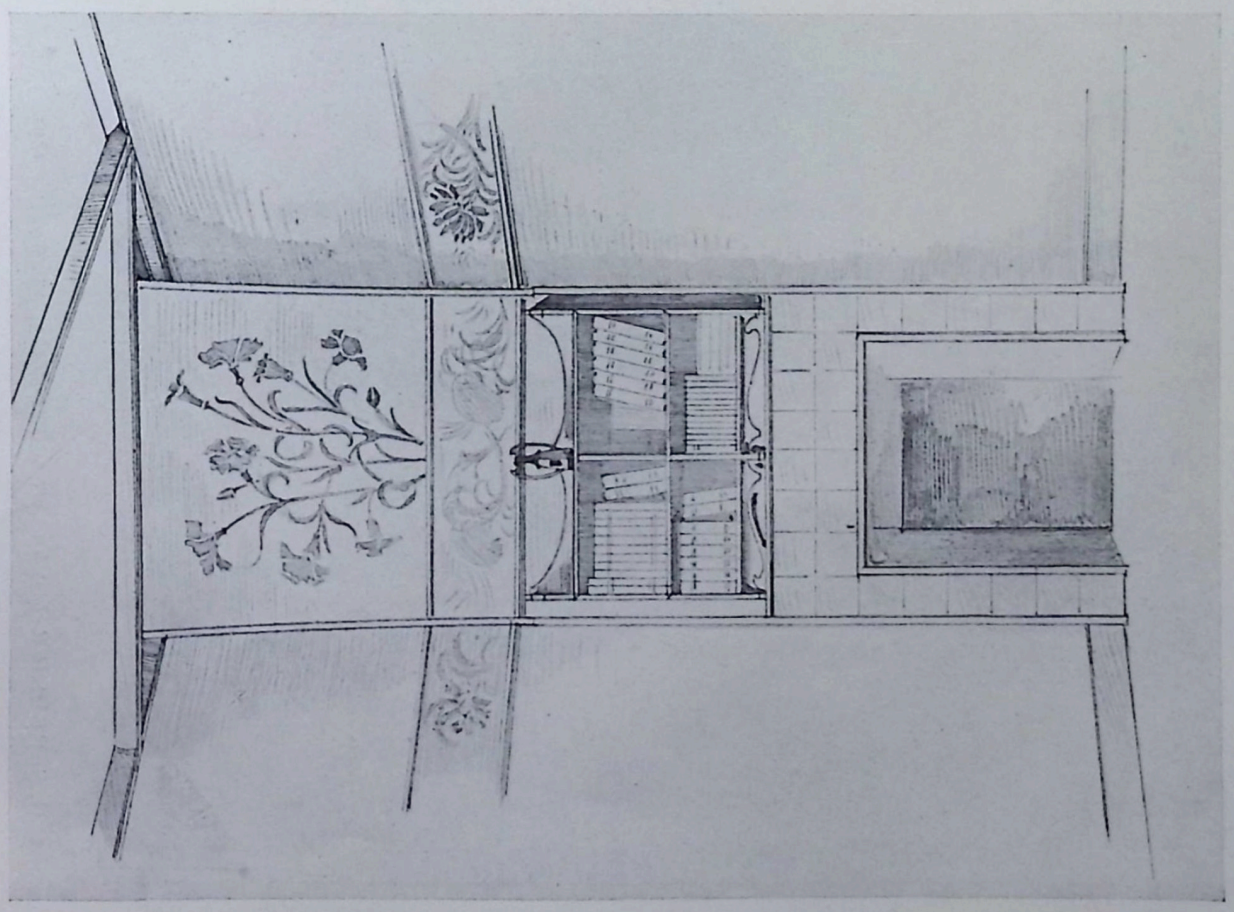


ENTWURF ZU EINEM ARBEITS-ZIMMER (»LIBRE ESTHÉTIQUE« ZU BRÜSSEL 1895).
CABINET DE TRAVAIL. EXPOSÉ À L'EXPOS. DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE À BRUXELLES.

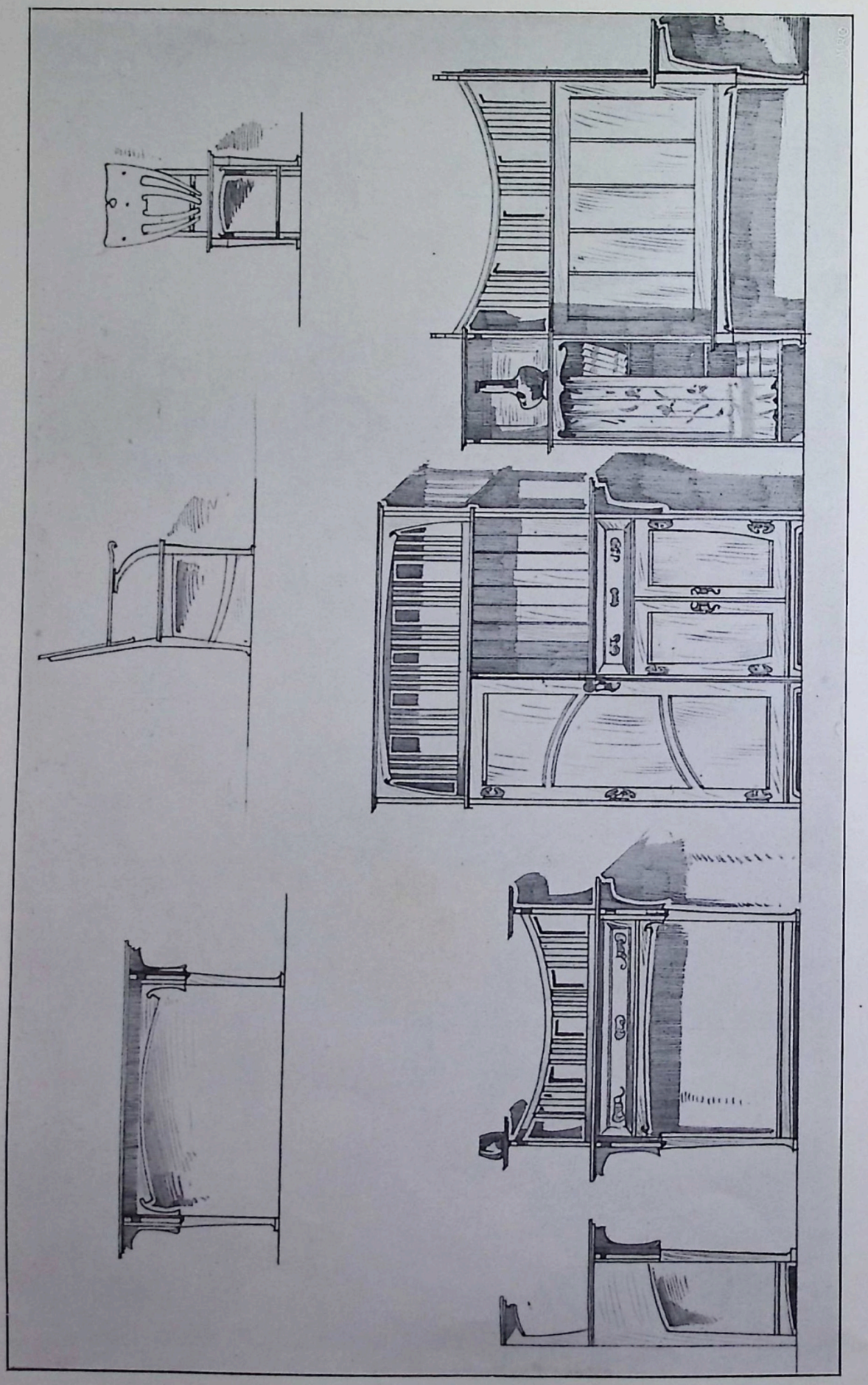
G. SERRURIER-BOVY.



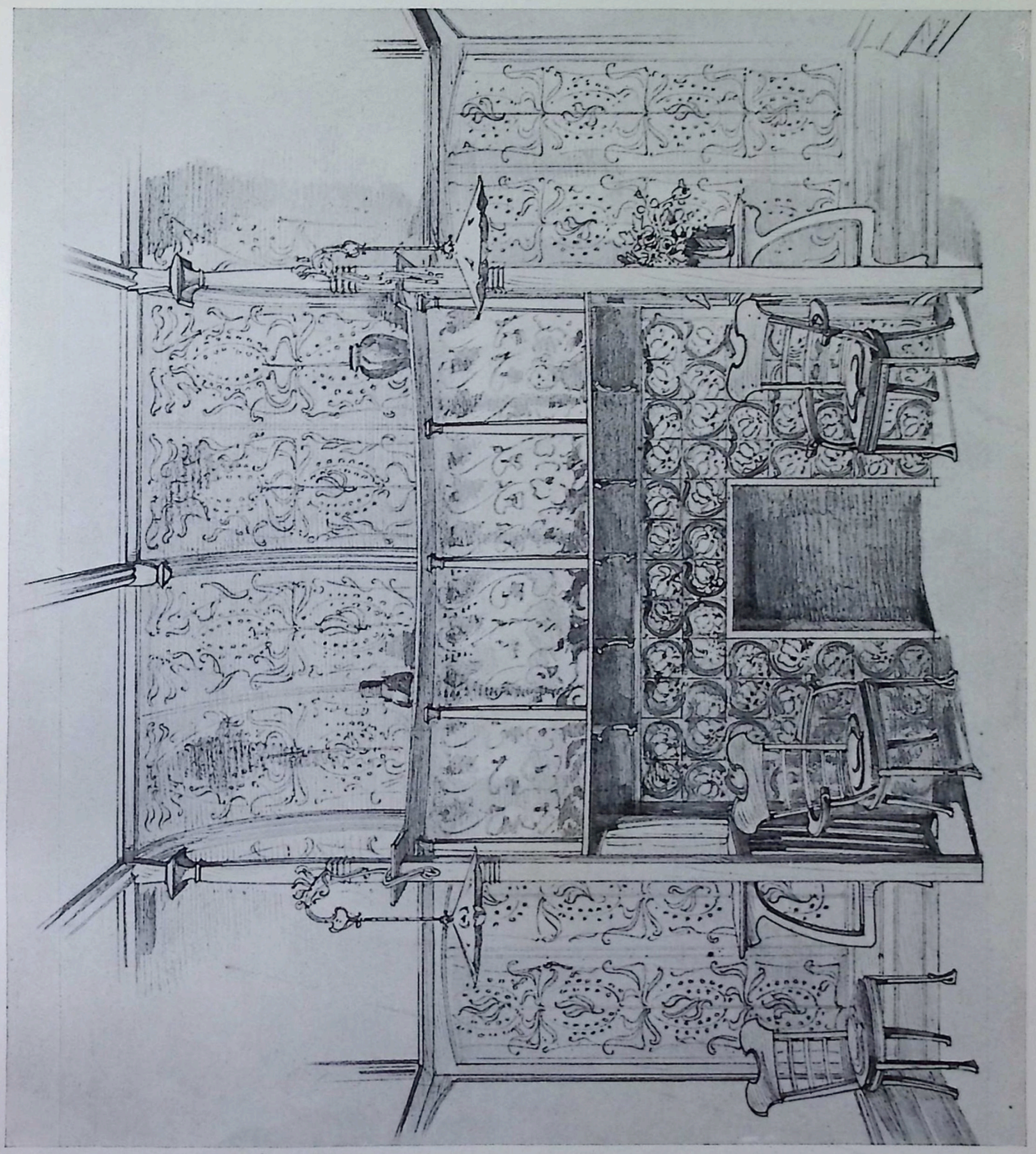
BIBLIOTHEK, ENTWORFEN 1894. * BIBLIOTHÈQUE, CRÉÉE EN 1894.



G. SERRURIER-BOVY — LÜTTICH.



G. SERRURIER-BOVY: ESS-ZIMMER-MÖBEL, ENTWORFEN 1895, UMGEÄNDERT 1899. * MEUBLES DE SALLE À MANGER, CRÉÉS EN 1895, MODIFIÉS EN 1899.



G. SERRURIER-BOVY.

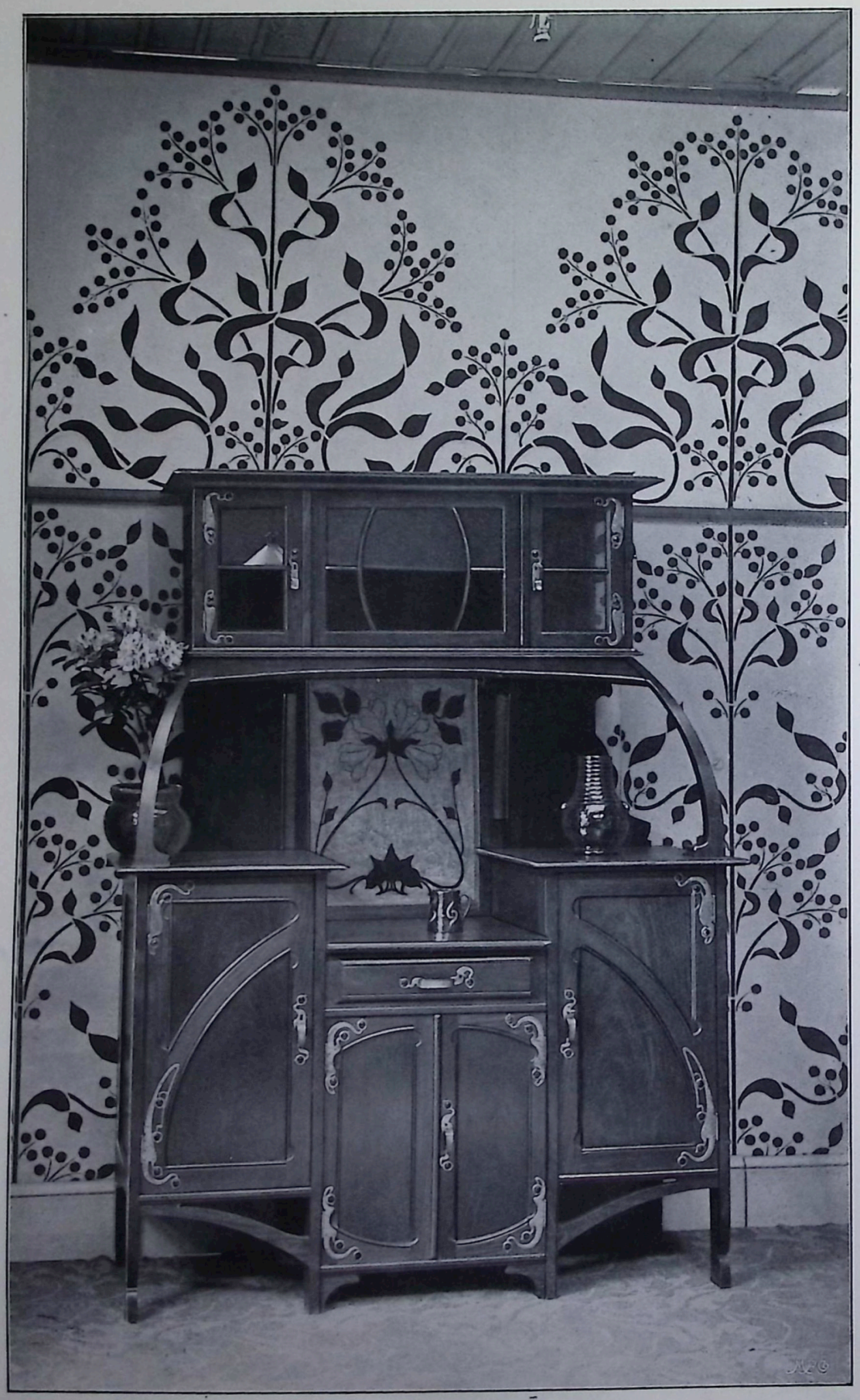
ENTWURF DER KAMIN-PARTIE EINER HALLE (1896).
FRAGMENT DE HALL (CHEMINÉE), CRÉÉ EN 1896.

G. SERRURIER-BOVY.

SALON-SCHRANK UND ETAGÈRE, ENTWORFEN 1898.
ARMOIRE DE SALON ET ETAGÈRE, CRÉÉES EN 1898.

G. SERRURIER-BOVY.

ANRICHTE, ENTWORFEN 1898.
DRESSOIR, CRÉÉ EN 1898. ☆



G. SERRURIER-BOVY.

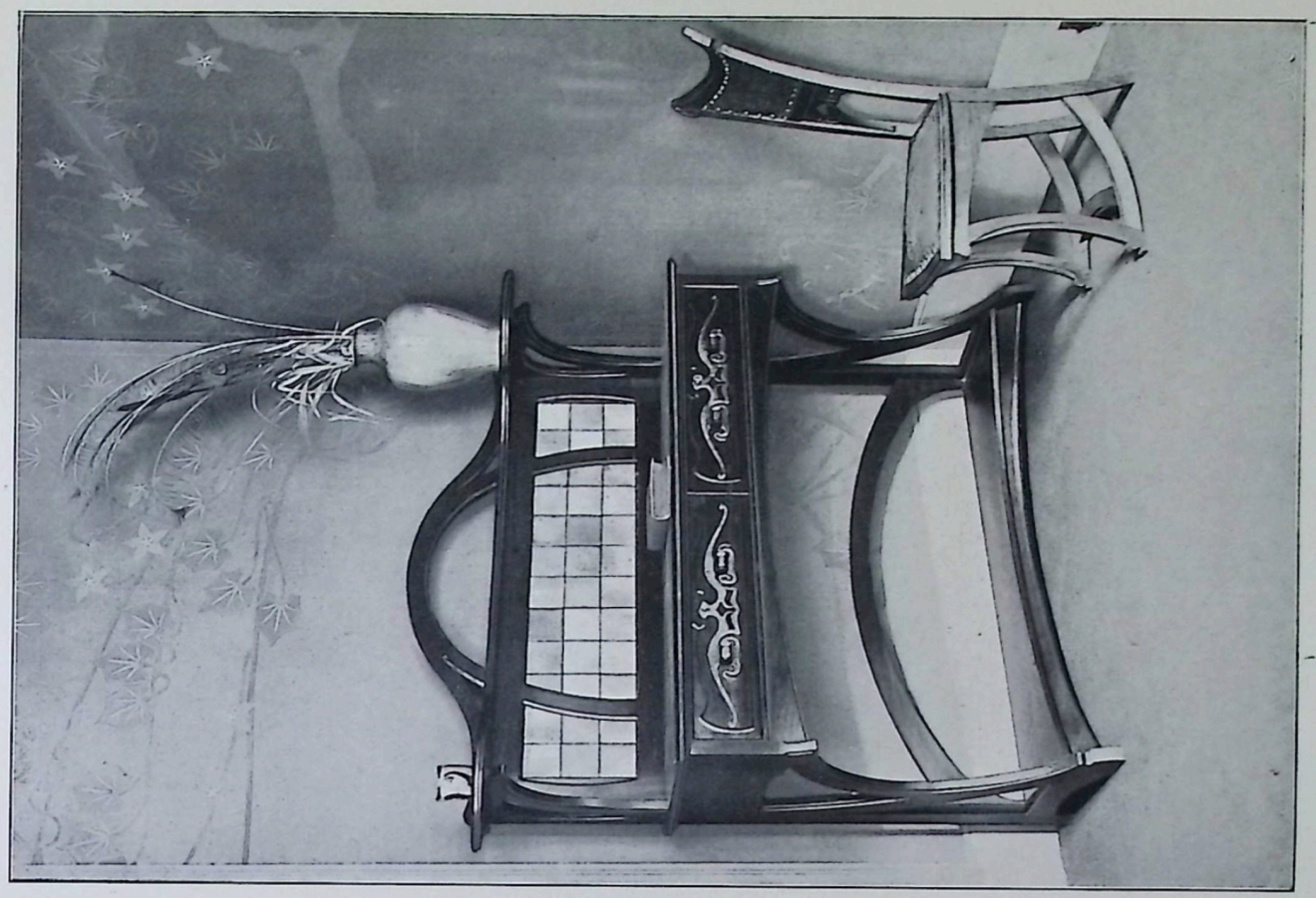
BÜFFET, ENTW. 1898. * BUFFET, CRÉÉ EN 1898.

G. SERRURIER-BOVY.

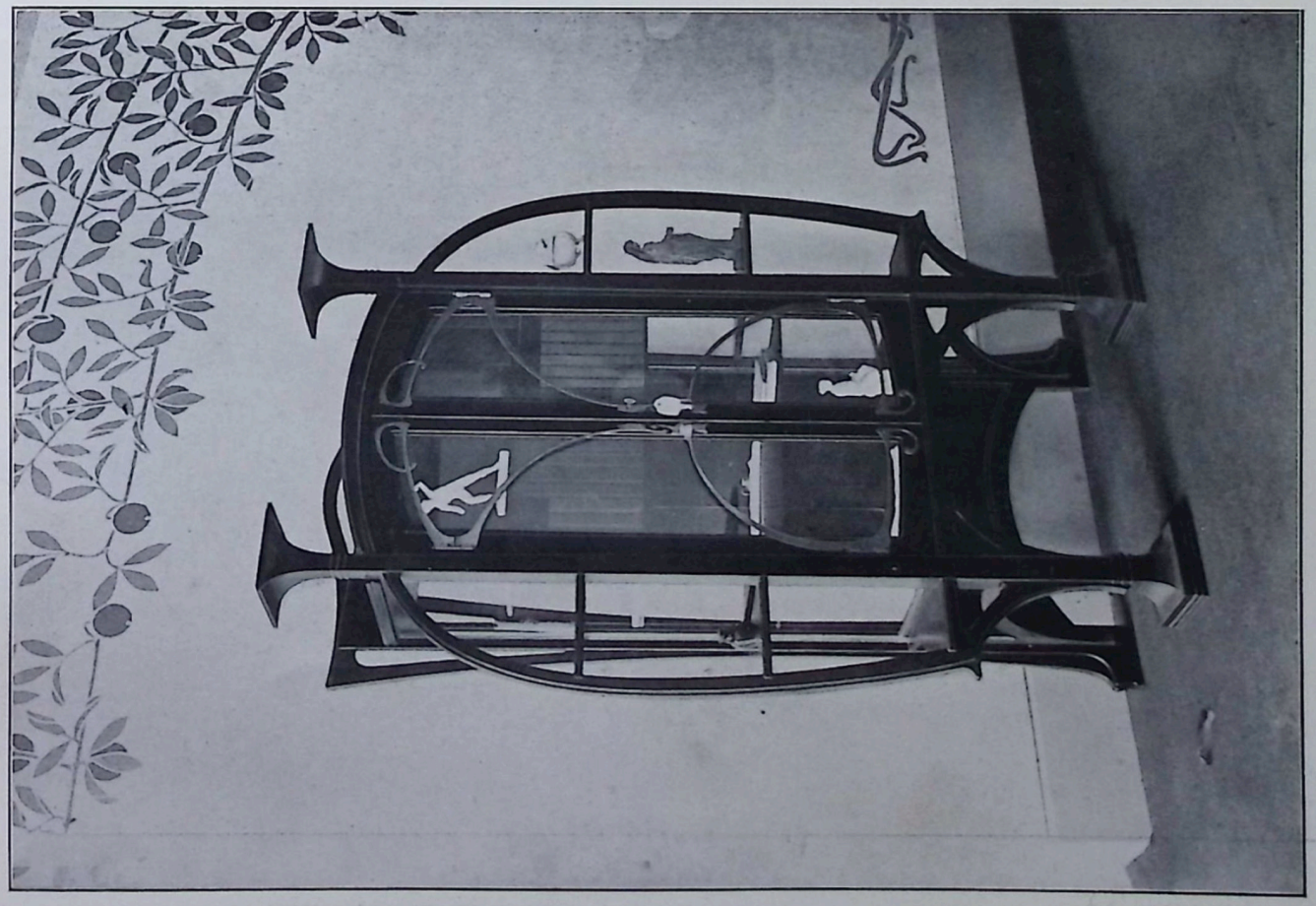
ANRICHTE FÜR EIN SPEISE-ZIMMER, ENTWORFEN 1898.
DRESSOIR DE SALLE À MANGER, CRÉÉ EN 1898.

G. SERRURIER-BOVY: TISCH UND STÜHLE (1898). * TABLE ET CHAISES, CRÉÉES EN 1898.

G. SERRURIER-BOVY: SPEISE-TISCH UND STÜHLE (1898). * TABLE ET CHAISES DE SALLE À MANGER.



ANRICHTE FÜR EIN ESS-ZIMMER. * DRESSOIR DE SALLE À MANGER. (1899)



G. SERRURIER-BOVY: VITRINE FÜR EINEN SALON. * VITRINE DE SALON. (1900.)

G. SERRURIER-BOVY.

POLSTER-BANK FÜR EIN ARBEITS-ZIMMER (1899).
BANC DE CABINET DE TRAVAIL, CRÉÉ EN 1899.

G. SERRURIER-BOVY.

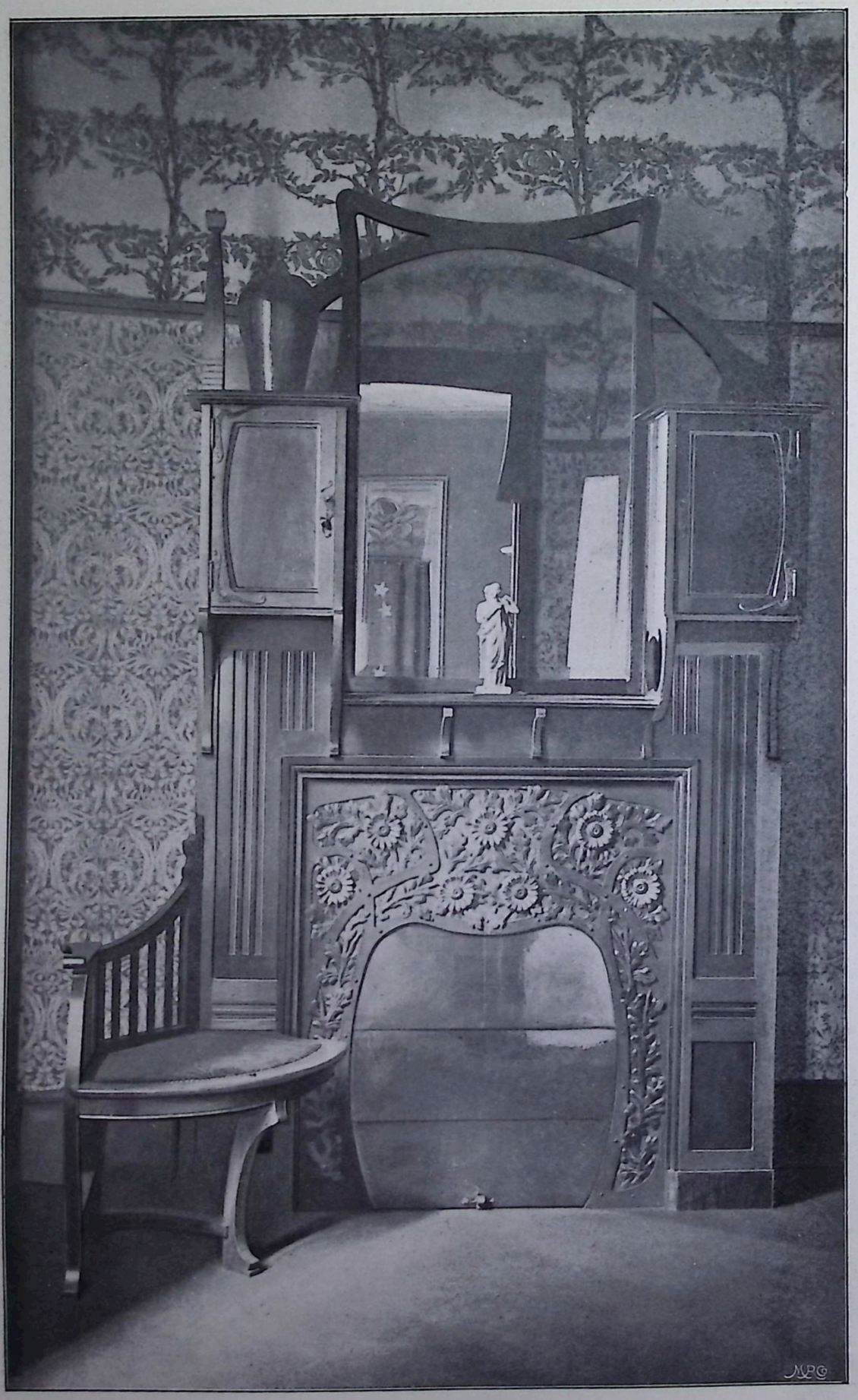
POLSTER-BANK MIT BÜCHER-BORD FÜR EINEN SALON (1899).
BANC-ÉTAGÈRE DE SALON, CRÉÉ EN 1899.

G. SERRURIER-BOVY.

SCHRANK-BÜFFET FÜR EIN ESS-ZIMMER (1899).
ARMOIRE-BUFFET DE SALLE À MANGER.

G. SERRURIER-BOVY.

SPIEGEL-SCHRANK FÜR EIN TOILETTE-ZIMMER (1899).
ARMOIRE À GLACE POUR CABINET DE TOILETTE, CRÉÉ EN 1899.



G. SERRURIER-BOVY.

KAMIN MIT SITZ UND SPIEGEL-AUFSATZ (ENTWORFEN 1899)
FRAGMENT D'ANTICHAMBRE AVEC CHEMINÉE (CRÉÉ EN 1899).

G. SERRURIER-BOVY.

HERREN-ARBEITS-ZIMMER (ENTWORFEN 1899).
CABINET DE TRAVAIL (CRÉÉ EN 1899).

G. SERRURIER-BOVY. KAMIN EINES VORZIMMERS. * FRAGMENT D'ANTICHAMBRE (CHEMINÉE). (1899.)

REDAKTION VON SEITE 41—68: HENRY VAN DE VELDE—BERLIN.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 41—68: HENRY VAN DE VELDE—BERLIN.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

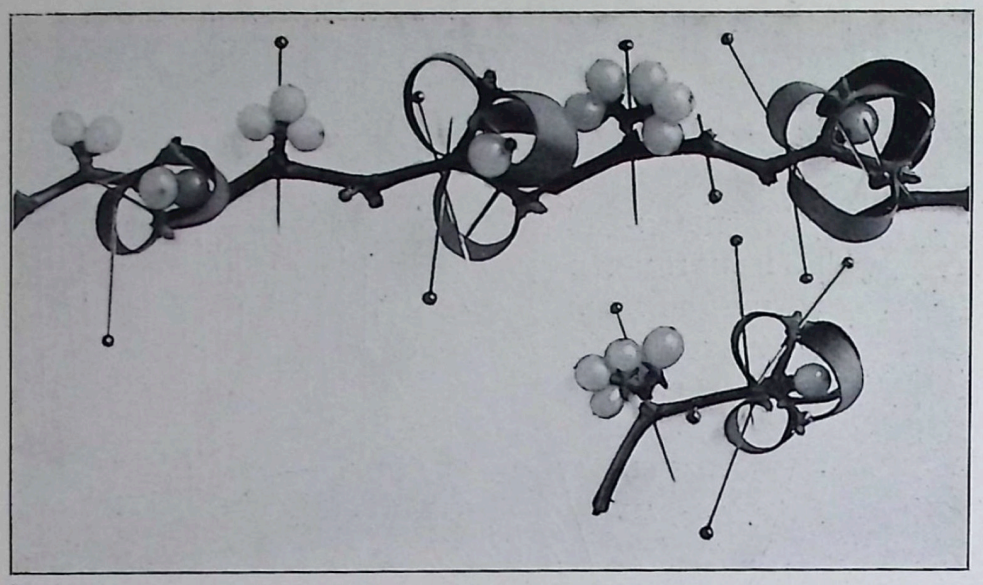
Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. MÄRZ-HEFT.

Hermann Kirchmayr ~ Silz (Tirol).

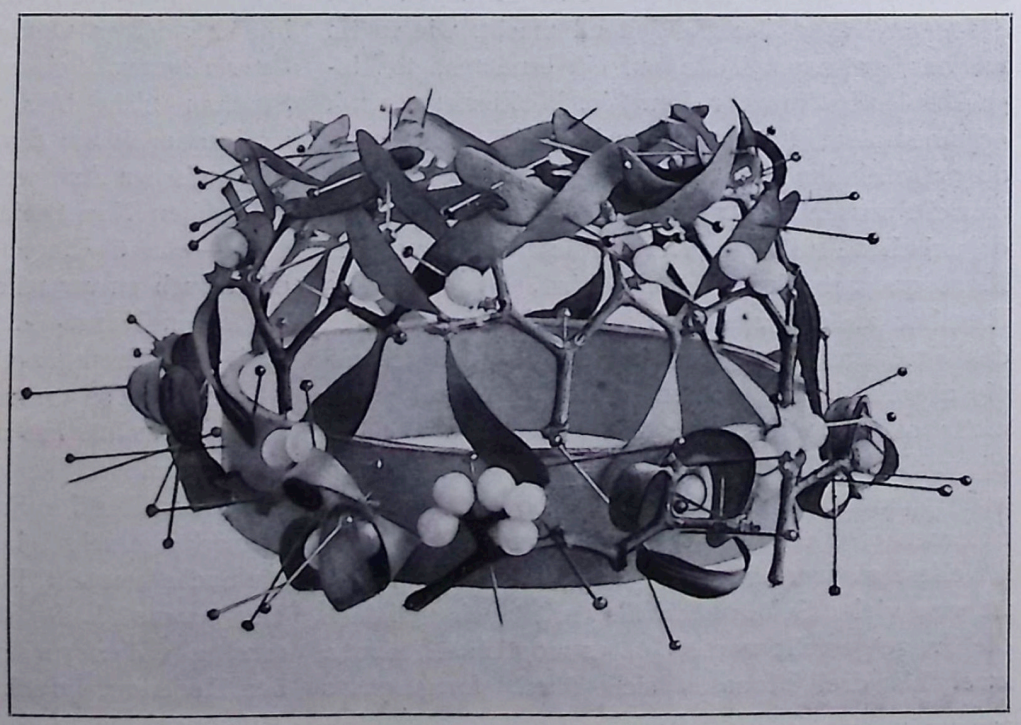
Die ersten in Deutschland öffentlich auftauchenden Arbeiten, welche auf einer anderen Anschauung und Behandlung der ornamentalen Formenwelt beruhten, als sie sich in den immer wieder angestrebten Neu-Auflagen von »Unserer Väter Werke« geltend macht, wiesen im weitaus grösseren Teile auf ein erneutes, tiefeingreifendes Studium der Natur hin. Mit Zierformen, mit ornamentalem Flächenschmuck allein schafft man aber noch keine neue Ausdrucksweise. Die Sprache braucht ausser dem »Epitheton ornans« auch des organischen Aufbaues. Nur wo dieser in allen seinen Konsequenzen durchgeführt wird, ist ein gutes Resultat zu erwarten. Mit dem Wieder-Eintritt des Studiums der Natur stellte sich auch alsbald die absolut irrige Auffassung ein, als genüge die mehr oder weniger gründliche Kenntnis der farbigen Schmuckformen, wie sie aus der tierischen und pflanzlichen Welt beinahe unverändert entnommen werden können, um im »modernen Stil« sattelfest zu werden. Dem Schreiber dieser Zeilen ist von vielen Seiten schriftlich wie auch mündlich die Frage gestellt worden, ob es möglich sei, binnen zwei bis drei Monaten sich durch fortgesetztes Zeichnen von Pflanzen soweit zu vervollkommnen, dass man für die Stellung in irgendwelchem kunstgewerblichen Betriebe genügend vorbereitet sei. Die Frage ist bezeichnend für das vielfach totale Unverständnis dessen, was alle die anstreben, welche mit Ernst und Ueberzeugung eine Neubelebung der dekorativen Künste wollen, um sie aus dem immer seichter werdenden Fahrwasser der Nachbeterei herauszureissen. Dass es sich beim Natur-Studium nicht blos um Schmuckformen handle, sondern auch um das Ergründen von Funktionen mechanischer Art, welche das Fundament der angewandten Kunst bilden müssen, soll sie gesund sein — das überlegen die wenigsten und so ist es denn auch zu verstehen, wenn kürzlich in einer der deutschen Kunst-Städte öffentlich das Wort fiel: »Mit der Bewegung der Modernen braucht man es nicht gar so ernst zu nehmen, wie es anfangs scheinen wollte, hat man doch schon unter König Maximilian den Versuch, einen neuen Stil zu erfinden, völlig im Sande verlaufen sehen«. Die Bemerkung zeigt, in welch oberflächlicher Weise die Sache beurteilt, ihr innerer Kern verkannt wird. Der grosse Haufe, der diese oder jene neu auftauchende Zierform sich bald zu eigen, zur »stehenden Redensart« machte, gibt der Kritik genügende Anhaltspunkte zu Nadelstichen wie zu Hieben auch gegen jene, die Selbsterdachtes in der Welt zu



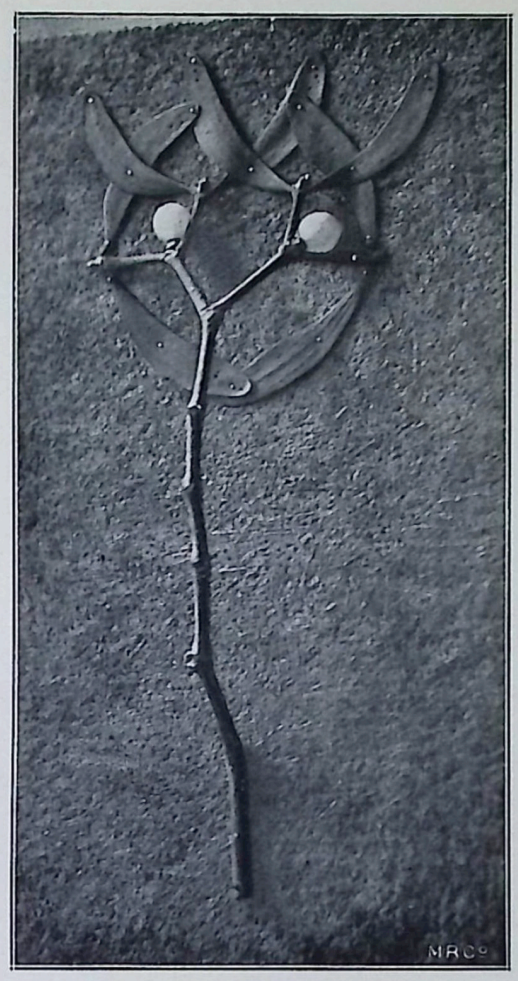
HERMANN KIRCHMAYR—SILZ. *Mistel-Studie an der lebenden Pflanze.*

zeigen haben. Natürlich wird auch, wo der Geist des Stehenbleibens das Steuerruder des Unterrichtes führt, sorglich alles gethan, um nicht den wahren Angelpunkt von Bestrebungen klarzulegen, welche, gründlich angefasst, an so Manchen die Anforderung stellen würde: »Fang Dein Studium von vorne an, lerne nicht blos auswendig, sondern denk' nach«. Fast will es scheinen, als läge darin sehr oft die ablehnende Haltung begründet, die selbst so klar dargelegten Ideen, wie sie Meurer entwickelt hat, Lebensfähigkeit und Berechtigung absprechen, von radikaleren Neuerern nicht zu sprechen. Indes — andere Kräfte als die bisher nach immer gleichem Rezept verwendeten fangen an, sich mit der Frage zu beschäftigen, wie dem heranwachsenden Menschen in des Wortes bester Bedeutung die Augen geöffnet werden sollen, um sie endlich ihrem edelsten Zwecke, der selbständigen Beobachtung schon in frühen Jahren entgegen zu führen. Auf dieser Basis wird ein neues Geschlecht heranwachsen, an die Stelle der Verknöcherung, die heute noch herrscht, lebensfrische Anschauungen setzen und kaum mehr verstehen, wie es möglich war, dass der künstlerische Drill, der kein individuelles Empfinden erheischt, lange, lange Jahre hindurch alles niederzudrücken vermochte, was mit gesunder Lebenskraft begabt, neben ihm zu wachsen begann.

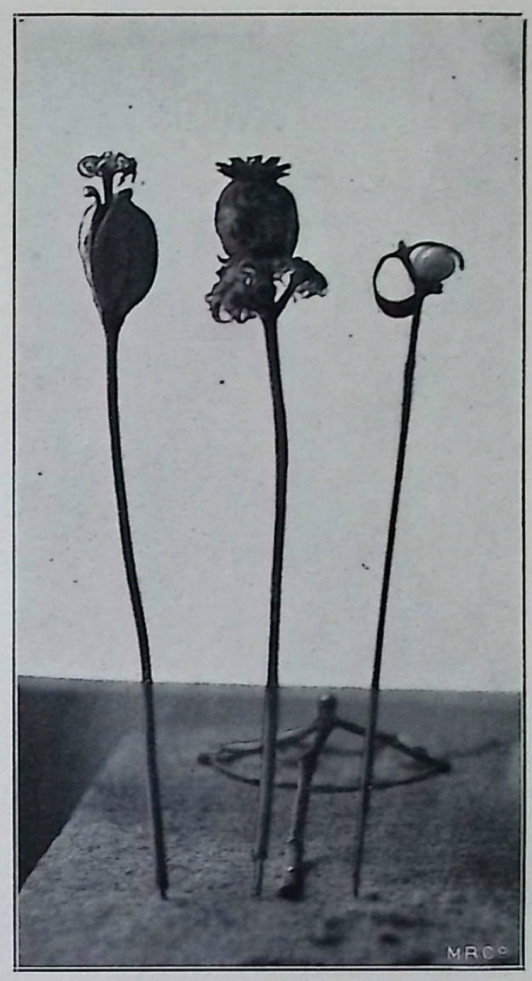
Ist das Verständnis nicht blos für die rein äusserliche Formenwelt der Natur, sondern vor allem für die Funktionen, welche dieser Formenwelt zu Grunde liegen, durchgedrungen, dann wird auch die Zeit da sein, wo die Forderung nach anderem als dem traditionell Gewordenen nichts Auffallendes mehr hat. Freilich — um dies Verständnis zu wecken, wird es einer förmlichen Umgestaltung des Unterrichtes überhaupt bedürfen. Dass an Schulen für künstlerische Erziehung die Kenntnis des menschlichen, vielleicht auch des tierischen Organismus gepflegt wird, gerade um dem Studierenden die Funktionen des Knochengerüstes und Muskelsystems klar zu machen, erachtet man als selbstverständlich. Warum aber wird die Lehre von der Schönheit nicht direkt aus der Lehre der Funktionen abgeleitet? Jener Körper wird immer der tadelloseste sein, dessen Einzel-Mechanismen ebenso wie der Gesamt-Apparat unter sich in richtigster Weise funktionieren. Müssten nicht gerade aus dem Begriffe des vollendeten Ineinander-



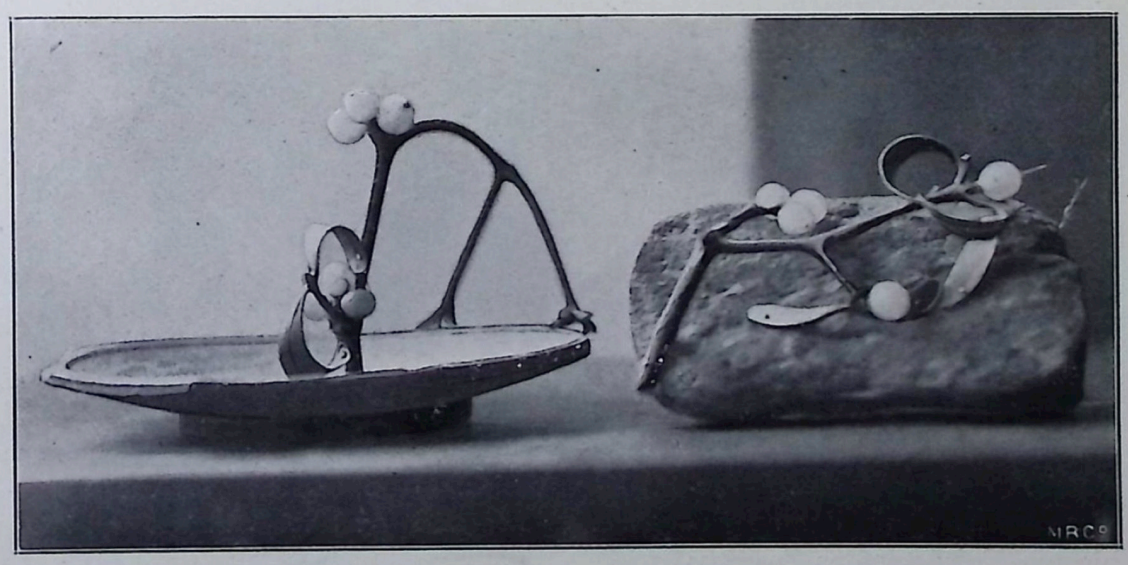
H. KIRCHMAYR. *Mistel-Studie zum Beleuchtungs-Körper im Interieur Seite 80 u. 81.*



Fixierung eines Mistelzweigs zu einem Handgriff. Detail zum Wandschranke im Interieur Seite 80.

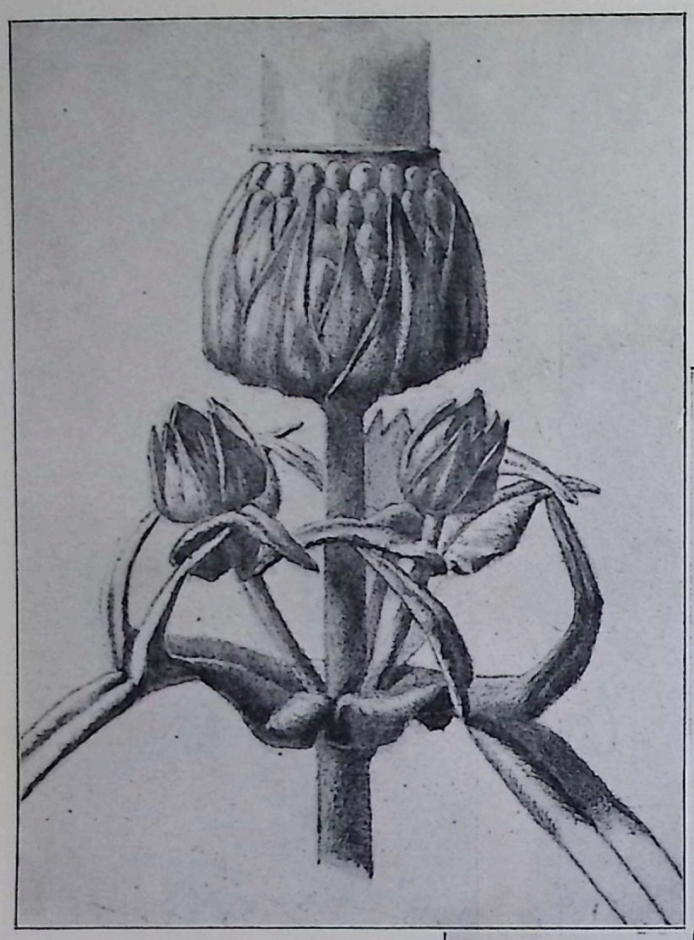


*Schmuck-Nadeln für Frisur-Knoten. Studien an lebenden Pflanzen. * *



H. KIRCHMAYR. *Metall-Schale zur Aufbewahrung von Klein-Gegenständen. * Briefbeschwerer.*

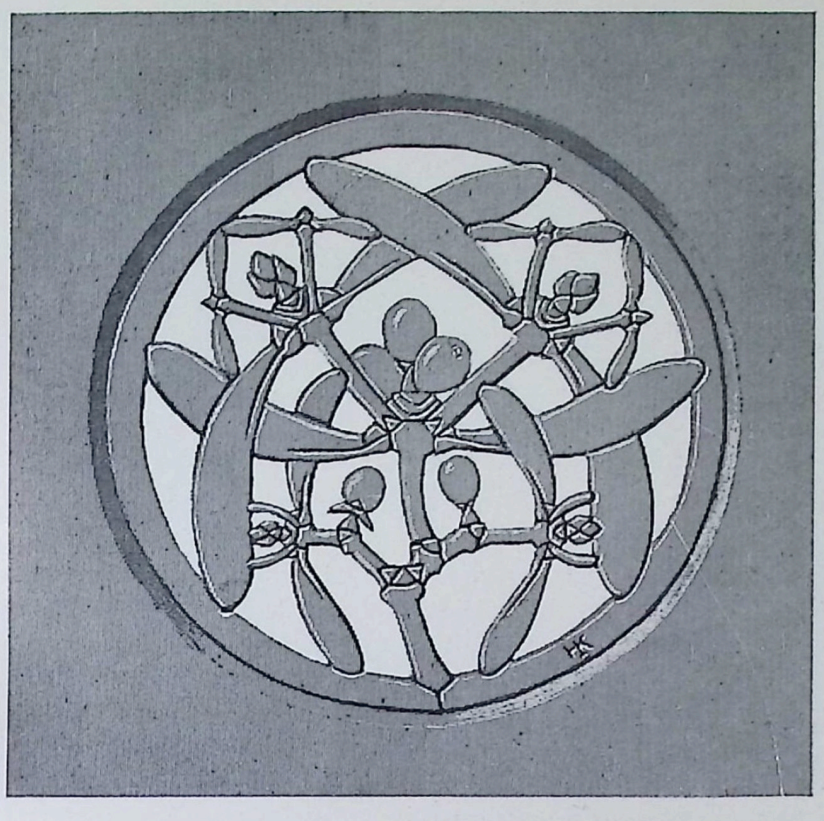
greifens aller funktionierenden Teile ganz neue Gesichtspunkte nach hundert Richtungen hin sich ergeben? Es klingt für unsere Zeit vielleicht komisch, wenn man weiter fragt: Warum wird an kunstgewerblichen Instituten, die doch eigentlich Allem, was Anregung auf dem Gebiete der künstlerischen Stoff-Verarbeitung heisst, entgegen kommen müssten, warum wird an solchen Schulen nicht das Studium der Anatomie der Insektenwelt, der Pflanze, der Amphibien und Fische wenigstens soweit getrieben, dass den verständigen, vorwärtsstrebenden Köpfen — die andern halten die gesunde Weiter-Entwickelung höchstens auf — das Verständnis für den unergründlichen Reichtum von Einzel-Formen und ihrem gegenseitigen Abhängigkeits-Verhältnisse klar wird? Denn hieraus einzig und allein entwickelt sich gesunder Sinn für Formen-Schönheit, ist diese doch stets das letzte Resultat des absolut richtigen Zusammenwirkens mechanischer Faktoren. Jede Verknotung, jedes Knospen-Deckblatt, jede Verdickung der Epidermis an Stellen, wo früher Blatt-Ansätze waren, jede Blattrippe, alles, alles hat an der Pflanze seine bestimmte Funktion und aus der Zusammensetzung dieser Einzel-Momente, die alle zum Gesamtwesen in direkter Beziehung stehen, komponiert sich das, was scheinbar schmückendes Element, in der That aber höchster Ausdruck der Funktion ist. In weit ausgeprägterem Maassstabe zeigt sich dies bei den Organismen, bei denen ausser dem Bedürfnisse nach Gleichgewicht zwischen Last und



HERMANN KIRCHMAYR—SILZ (TIROL.)
SCHMIEDEEISERNER HAND-LEUCHTER.
MOTIV: SCABIOSA. * OBEN LINKS:
EINE VARIANTE DES LICHT-TRÄGERS.

Blättchen der Flügel-Haut sitzen, ist ein wundervolles Modell für Verglasungen gegeben, die Gelenk-Konstruktionen der Käfer aber bieten eine unerschöpfliche Fundgrube der herrlichsten Motive für alle möglichen metallotechnischen Formen. Es würde zu weit führen, hier fernere Beispiele zu geben; das Gebiet ist zu gross, der Stoff zu reich, die Formen zu mannigfach und das Gesagte müsste eigentlich durch eine ge-

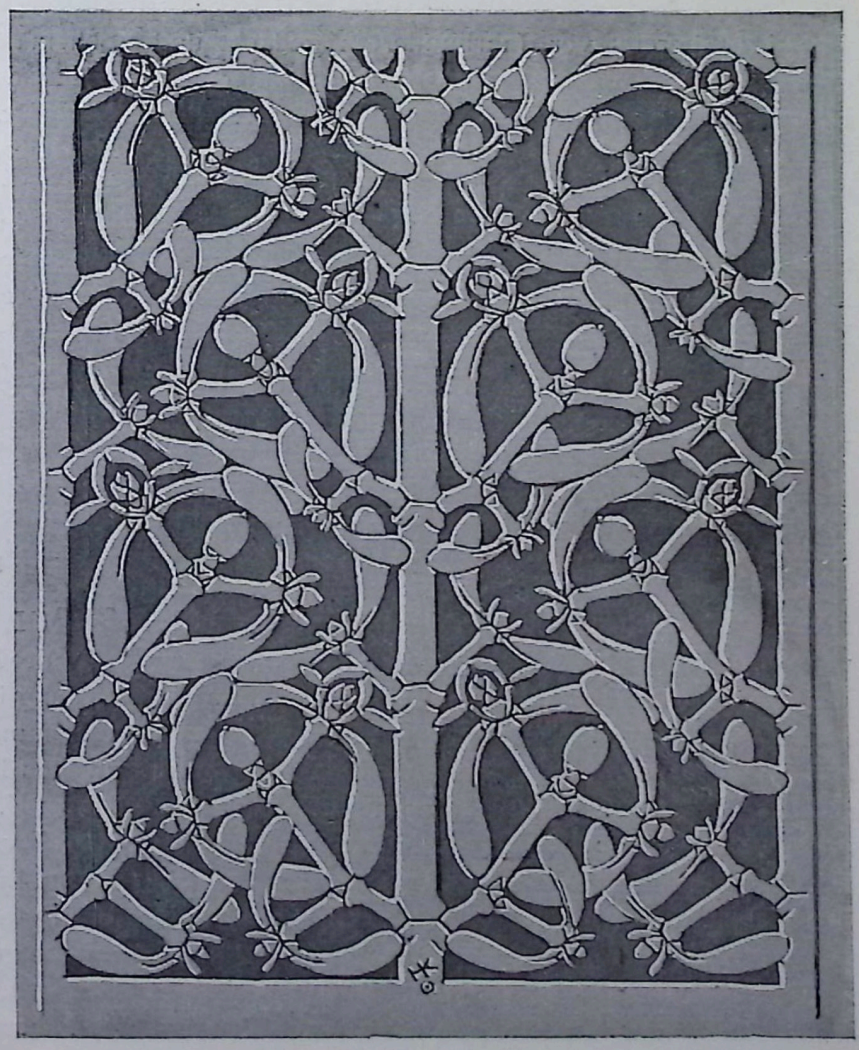
Stütze, wie es die Pflanze zeigt, ein noch weitaus wichtigeres Moment, *die Bewegung* hinzutritt, welche weitaus kompliziertere Mechanismen voraussetzt. Der Flügel einer Libelle, die Gelenke der Sprung-Werkzeuge der Heuschrecke, das sind alles Dinge, deren Anordnung den ausgeprägtesten Stil besitzen, wenn man den Begriff dieses Wortes dahin deutet, dass die äusserste Form-Vollendung hinsichtlich der Material-Erfordernisse gepaart mit der ausgiebigsten Erfüllung des Zweckes einem Objekt stilvolles Gepräge gebe. In der feinen Gliederung des Flügels, der ein konstruktiv ausserordentlich schön gegliedertes Netz von Verspannungen enthält, zwischen denen die wasserhellen, beinahe gewichtslosen, luftdicht abschliessenden



HERMANN KIRCHMAYR – SILZ. *Durchbrochenes Schnitzwerk.*
Detail zum Wandschranke des Interieurs S. 80.

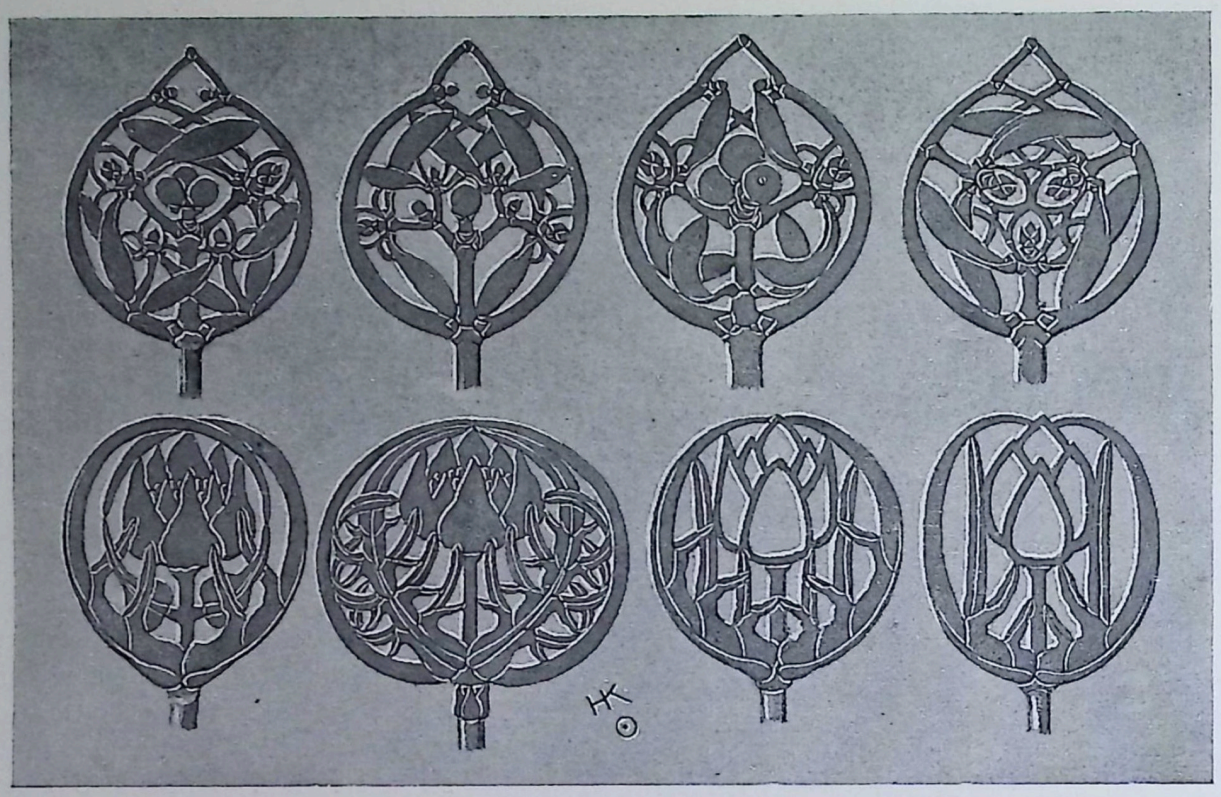
Kirchmayr hat, wie jeder Baukunst-Beflissene es noch immer thun muss, während zehn Semestern an der Hochschule zu München alle Säulen-Ordnungen fleissig studiert, alle Gurt- und Haupt-Gesimse, die Palladio, Vignola und Letarouilly geben, nachgezeichnet und war, »wie sich's gehört«, davon überzeugt, dass für unsere Zeit die Renaissance gleichbedeutend sei mit der alleinseligmachenden Formensprache. Eine Studienreise führte ihn nach Süd-Tirol. Von Klausen wanderte er hinauf nach Velthurns und hat sich dort in die köstlichen Arbeiten Meister Spinneiders von Meran dermassen verbissen, dass er einfach hängen blieb und nicht eher mehr von der Stelle wollte, als bis er das letzte Stück genau studiert und aufgezeichnet hätte. Das nahm geraume Zeit in Anspruch. Allmählich aber trat der Zustand ein — ich lasse ihn am besten selbst sprechen. »Gleichgültig, und von dem ewigen Wiederkauen dessen, was ein nügend grosse Zahl von Illustrationen unterstützt sein.

Und was hat das alles mit dem Architekten *Hermann Kirchmayr* zu thun? Es ist im grossen und ganzen der Inhalt einer Unterredung, die ich kürzlich mit ihm gepflogen habe. Kirchmayrs Zeichnungen, die hier dem Texte beigegeben sind, sprechen in erster Linie von dem feinen Formengefühl, das der Künstler besitzt; sie geben durch die ausserordentliche Mannigfaltigkeit, mit der z. B. die Mistel ornamentale Verwertung gefunden hat, Zeugnis von der Phantasie über die der Autor verfügt, indes ist dies alles mehr oder weniger Flächen-Dekoration, nicht räumliche Körper-Gestaltung. Gerade aber darin hat Kirchmayr seit Jahren tiefgehende Studien gemacht. Schade nur, dass sie so zu sagen vergraben sind*) und nicht da ihre Wirkung geltend machen, wo sie am Platze wären, d. h. wo sie für andere befruchtend wirken müssten.



H. KIRCHMAYR. *Durchbrochenes Flachschnitzwerk für Interieur S. 80 u. 81.*

* Hermann Kirchmayr lebt seit Jahren völlig zurückgezogen von der Welt in Tirol, erst lange Zeit in Klausen, jetzt in Silz. Es ist daher äusserst dankenswert, dass die »Innen-Dekoration« Kunde gibt von diesem künstlerisch hoch veranlagten Manne.



H. KIRCHMAYR—SILZ. *Schlüssel-Griffe in Eisen geschnitten; Motiv: Mistel und Scabiosa.*

Tüchtiger bereits vor Jahrhunderten gedacht und geschaffen, sass ich unterhalb Velthurns auf einem Hügel, immer von dem Gedanken bedrängt: Was soll dies Arbeiten! Seit Jahren ahme ich nach, was ein anderer gemacht — und, indem ich mich diesen unerquicklichen Meditationen hingab, sehe ich unter meinem Bergschuh eine Pflanze; ich betrachte sie näher — da durchfährts mich: Die ist ja gotisch! In der Natur also sind die Motive zu finden, da hab' ich lebendigen Ersatz für die Alten, kurzum, da kam mir zum ersten Male die Erkenntnis, dass nur die Natur unsere Lehrerin sein darf.

Es hätte mir zwar diese Wahrheit früher schon werden können, hätte ich in meiner Abgeschlossenheit eine Ahnung gehabt, dass es ein »Studio« gibt. Vielleicht wäre ich dann ein unverstehender Nachahmer der Engländer geworden. So aber versuche ich künstlerisch ganz »Deutscher« zu bleiben, d. h. mit gänzlichem Ausschluss fremder Fauna und Flora, möge sie noch so farb- und formblendend sein, will ich nur die Erscheinung unserer Natur auf mich fördernd wirken lassen. Mein Wollen versucht sich gewissermassen mit der Fortsetzung der gotischen tiroler Interieurs, wie sie sich vielleicht entwickelt hätten ohne die hemmende Dazwischenkunft der Renaissance, welche nach meiner allerdings anfechtbaren, rein persönlichen Auffassung, das Lebendige, von innen herauswachsende der Gotik sehr bald in ein verknöchertes Schema überführte. Gotik ist mir »Selbst-Leistung«, während mir die Renaissance nur als Nachahmung erscheint. Gerade aber, weil ich selbst so lange Nachahmer war, bin ich ein Gegner des Nachahmens geworden, und das ist der Grund, weshalb ich allein, draussen, bleibe, mich nicht den Einwirkungen eines grossen Kunst-Zentrums aussetze und die unersetzbarste Anregung nur in der Natur finde.« Soweit Kirchmayr selbst. Seine hier wiedergegebenen Zeichnungen bieten keine genügende Illustration seines Könnens und seiner Anschauung. Wer ihnen Verständnis entgegenbringt, wird rasch die eigenartige Anschauung kennen lernen, auf die im Einzelnen einzugehen der knappe Raum eines kurzen Artikels nicht ausreicht. BERLEPSCH-VALENDAS.

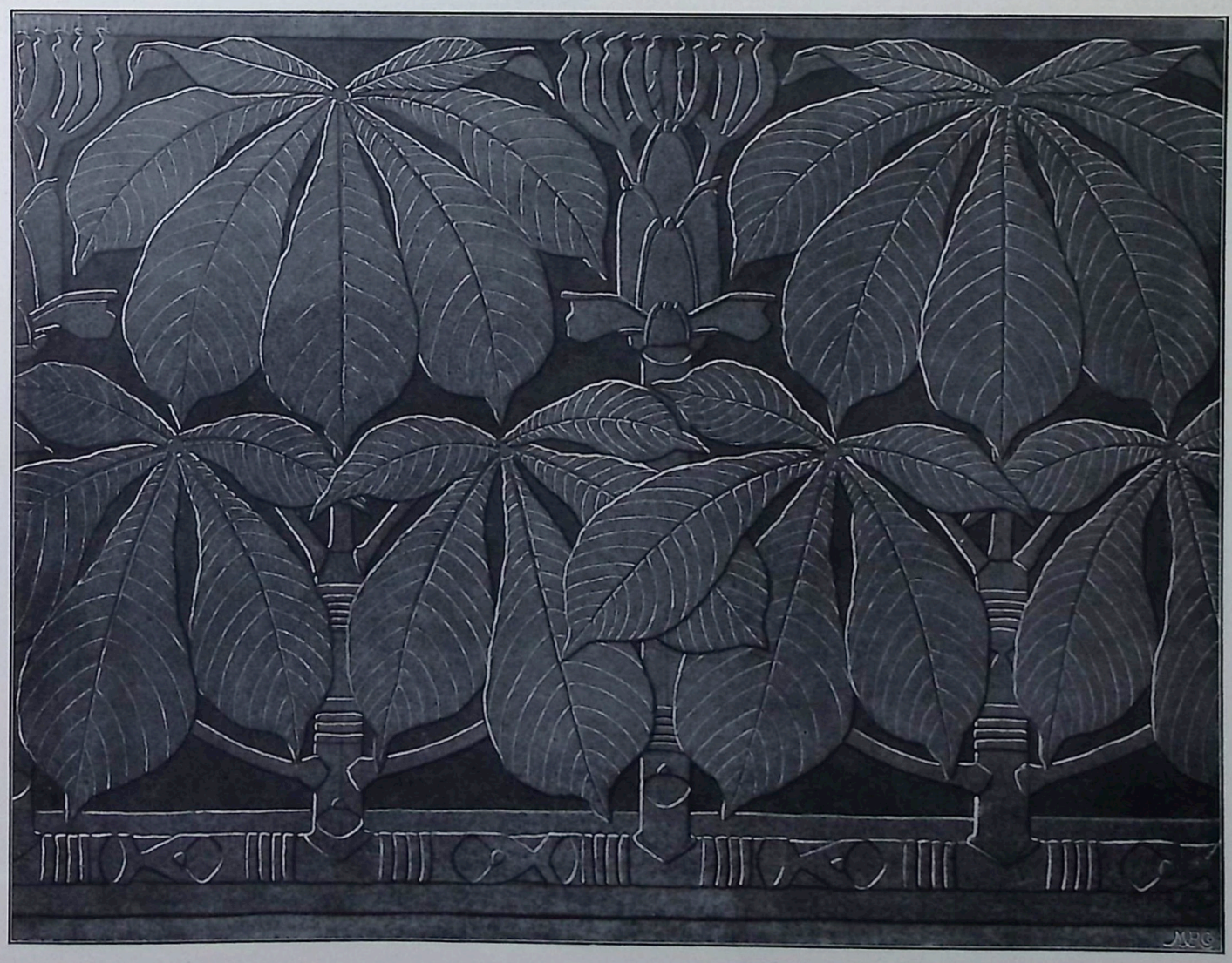
* * *

TURINER AUSSTELLUNG. Die Mitglieder des Deutschen Arbeits-Ausschusses für die Ausstellung in Turin, welche am 26. April eröffnet wird, versammelten sich kürzlich in München zu einer zweiten Delegierten-Sitzung unter dem Vorsitze des Herrn H. E. Berlepsch. Teil nahmen u. a. die Herren: Prof. F. v. Thiersch, Bruno Möhring, Prof. P. Behrens, Herm. Billing, F. A. O. Krüger, Otto Lüer, L. Neher. Die Details wurden einer eingehenden Besprechung unterzogen und mit Befriedigung zur Kenntnis genommen, dass von seiten des Ausstellungs-Komitees 37 Räume mit einem Flächen-Inhalt von 20 000 qm dem Deutsch. Reiche zur Verfügung gestellt wurden.

Ein modernes Empfangs-Zimmer.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat soeben in seiner Wohnung die Einrichtung eines Empfangs-Zimmers vollendet, die wir in vorliegendem Hefte in Abbildungen vorführen. Die Stimmung des Zimmers ist eine ausserordentlich feine, wohlgelungene. Sie beruht vor allem auf der Harmonie der in diesem Raume hauptsächlich vertretenen Farben, einem lebendigen Gelb, einem delikaten Grau und einem helllichten Violett. Gelb ist die Wand-Bekleidung, eine Ingrain-Tapete aus der Anhalter Tapeten-Fabrik (Lieferant: Tapeten-Haus Carl Hochstätter, Darmstadt), der Entwurf derselben rührt von Margarete von Brauchitsch, München, her. Der Grund-Ton der Tapete herrscht vor, das leichte, elegante Blumen-Dessin tritt dezent zurück.

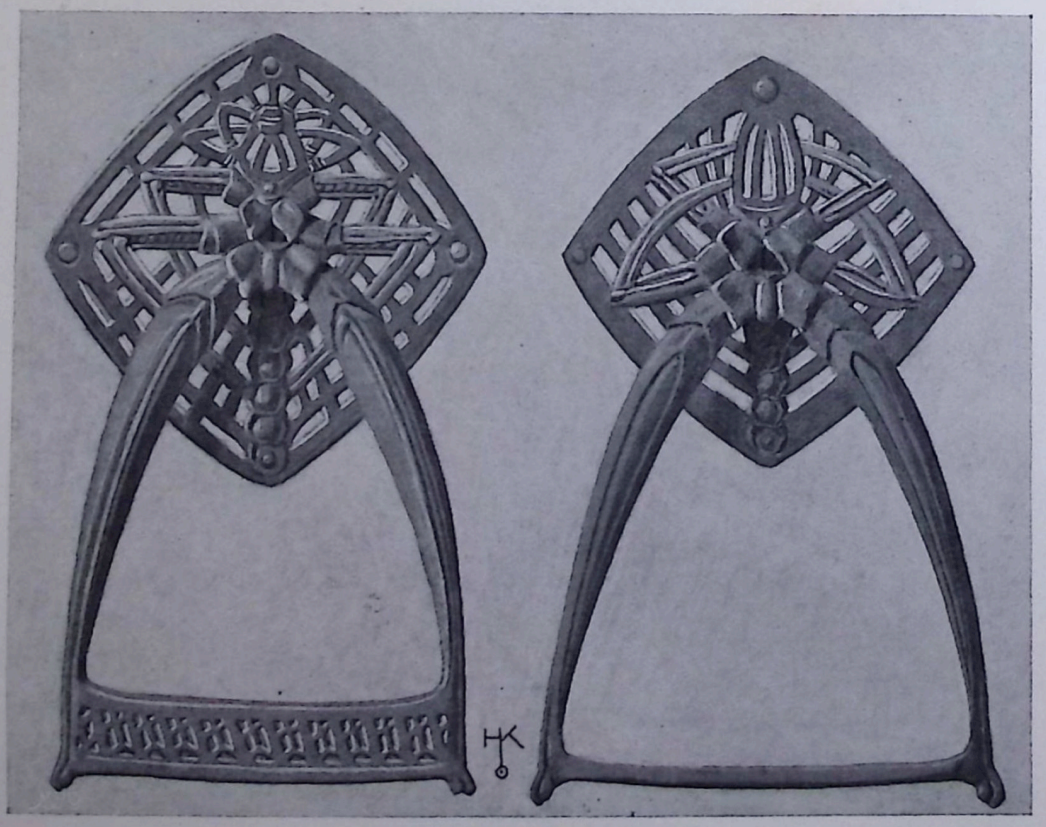
Sämtliche Möbel des Raumes sind von *Patriz Huber* entworfen und in poliertem, grau getöntem Ahorn-Holze von der Hof-Möbelfabrik Alter in Darmstadt ausgeführt. Die Stoffe der Polster-Bänke an den Längs-Wänden und der Sessel sind violett und ohne jedes Muster. Die Fenster-Vorhänge — von den üblichen unbequemen Gardinen ist selbstverständlich abgesehen — bestehen aus einem schneeweissen Mousselin-Stoffe, der durch senkrechte streifenförmige Muster anziehend belebt ist; hinter diesem ist, in langen Bahnen, feine, gelbe Seide angebracht. Scheint mittags die Sonne, so durchflutet intensives, goldiges Licht den Raum, was einen köstlichen Anblick gewährt. Der grosse Teppich ist von *Paul Lang* entworfen und von der Krefelder Teppich-Fabrik, A.-G., ausgeführt. Die erwähnten Haupt-Farben des Raumes kehren in ihm wieder: Der Grund-Ton ist grau, das Muster violett, einige andere Töne, mattblau und mattrot, treten belebend hinzu. Die Haupt-Stücke des Arrangements werden durch die beiden Polster-



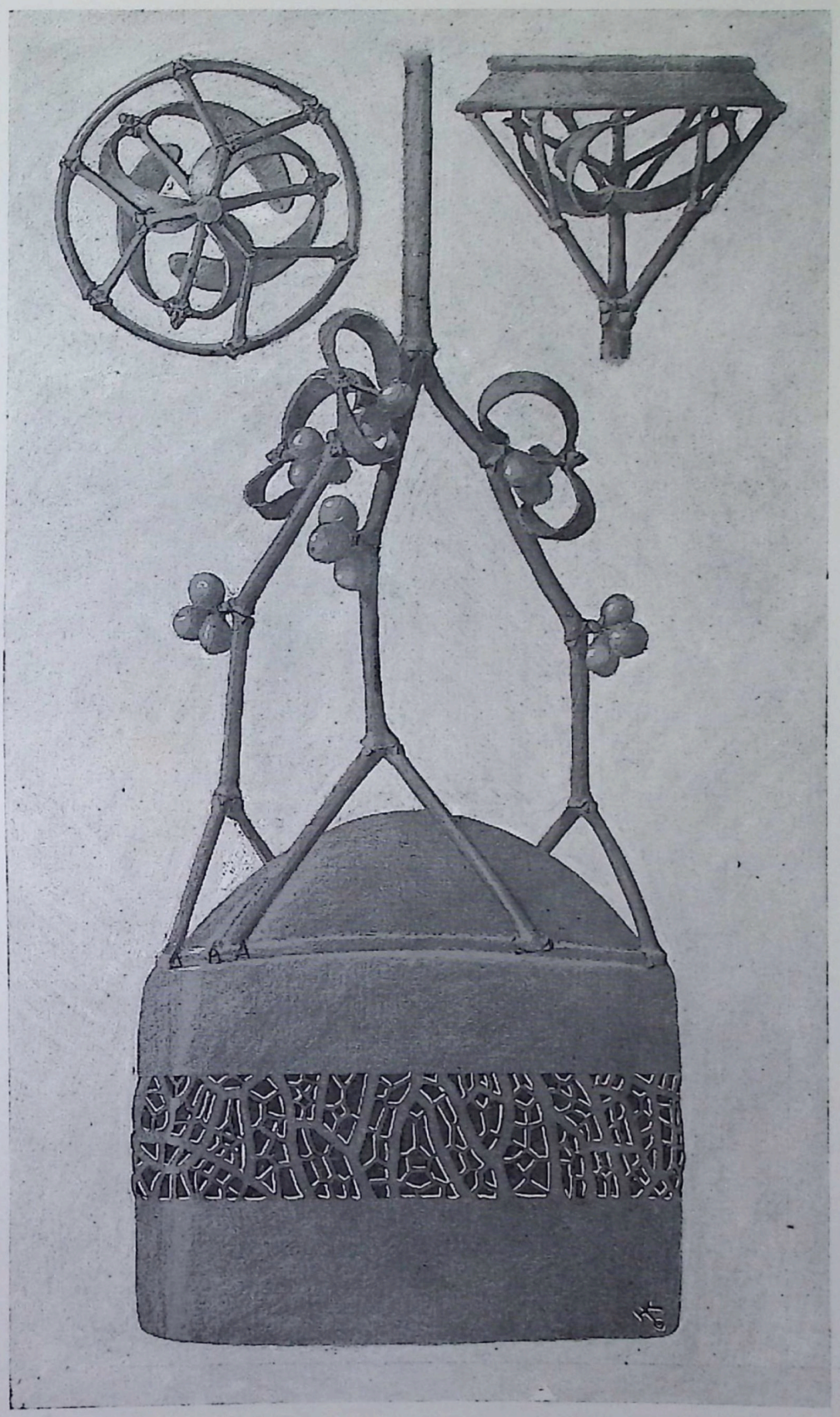
H. KIRCHMAYR. *Flachschnitzerei; Detail des Frieses in Interieur S. 79. Motiv: wilde Kastanie mit Blatt-Knospe.*

Bänke an den gegenüberliegenden Längs-Seiten des Zimmers gebildet. Jede Polster-Bank ist rechts und links durch zwei kleine, reizvoll gestaltete Prunk-Schränkchen eingefasst. Polster-Bank und Schränkchen, die auch einzeln verwandt werden können, bilden so ein schönes, harmonisches Ganzes. Die Betonung, die der Polster-Bank durch die Schränkchen verliehen wird, wirkt wiederum auf diese zurück und erhöht deren Geltung. Trotzdem diese Möbel in der Form sehr einfach, ruhig, ja ernst gehalten sind, wirken sie dennoch überaus elegant. Ihre matten Töne werden durch die frische Gegenwirkung der Kupfer-Beschläge, deren Natur-Farbe durch eine leichte Oxydation resp. Patinierung gedämpft ist, gehoben. Die Nagelung an den Polster-Bänken und den Stühlen ist in ihrer absolut zweckmässigen Verwendung hier zu einem hübschen Schmuck-Motive geworden. In der Mitte des Raumes, zwischen den beiden Polster-Bänken, steht ein zierlicher Prunk-Tisch, der durch die einfache Stab-Konstruktion, die seine Füsse in senkrechter wie in wagrechter Richtung mit einander verbindet, an Stabilität sowohl wie an voluminöser Wirkung gewonnen hat. Dieses Element tritt auch in der Bildung der Sessel auf, die eine sehr schöne Silhouette aufweisen. Eine hervorragende Leistung ist der dreiteilige Eck-Spiegel, der in seiner Konstruktion sowohl, wie in seinen Formen grosse Originalität zeigt. Die obere Begrenzung des Spiegels ist überaus rhythmisch. Trotzdem möchte man diesem Abschlusse eine engere Verbindung mit den aufgeschraubten Spiegel-Platten wünschen. Interessant ist die Ausbildung der unteren Partie des Spiegels zwecks Aufnahme von Blumen-Arrangements. Dem Spiegel gegenüber, in der anderen Ecke des Zimmers, steht ein feines Schränkchen, das sich durch reichere Holz-Schnitzereien in seinem unteren Teile und durch Metall-Schmuck in seiner oberen Partie auszeichnet. Der kupferne Beschlag ist ziemlich reich ausgebildet. In die Flügel des oberen Schrank-Thürchens sind die bekannten Reliefs »Parzen« von Rudolf Bosselt eingelassen. Sie sind ein feinsinniges »Memento« in diesem, ganz der Lebens-Freude gewidmeten Raume.

Zwei weitere Räume des Koch'schen Hauses, das eine, ein Herren-Arbeits-Zimmer, nach Entwürfen von van de Velde, das andere, ein grosses Speise-Zimmer, nach Intentionen des Hausherrn mit englischen Möbeln eingerichtet, werden wir in Bälde ebenfalls an dieser Stelle veröffentlichen. DIE RED.



HERMANN KIRCHMAYR. *Handgriffe an den Wandschränken im Interieur S. 79. Motiv: Insekten-Formen.*

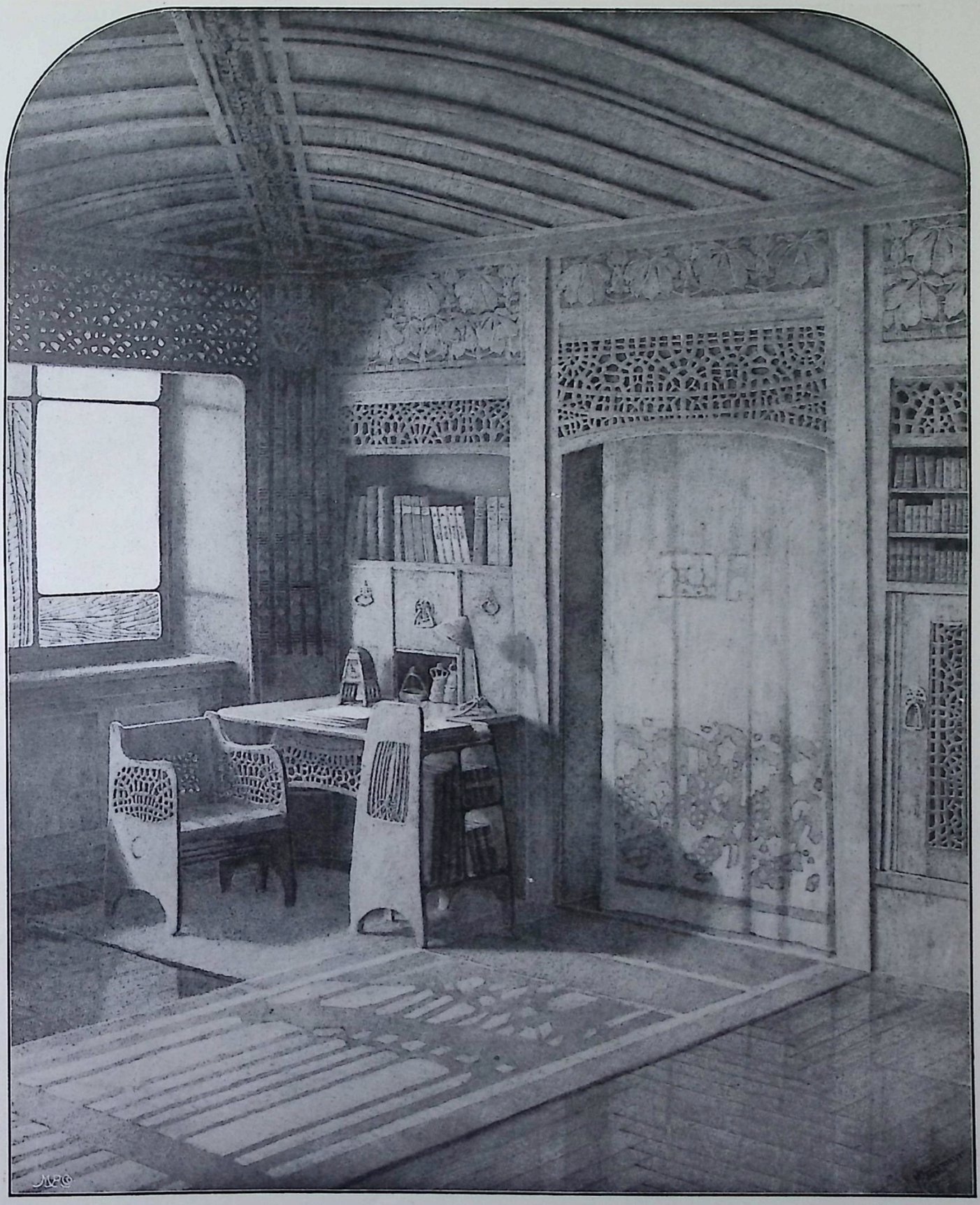


HERMANN KIRCHMAYR—SILZ.

BELEUCHTUNGS-KÖRPER FÜR ELEKTRISCHES LICHT.
APPAREIL D'ÉCLAIRAGE POUR LUMIÈRE ÉLECTRIQUE.

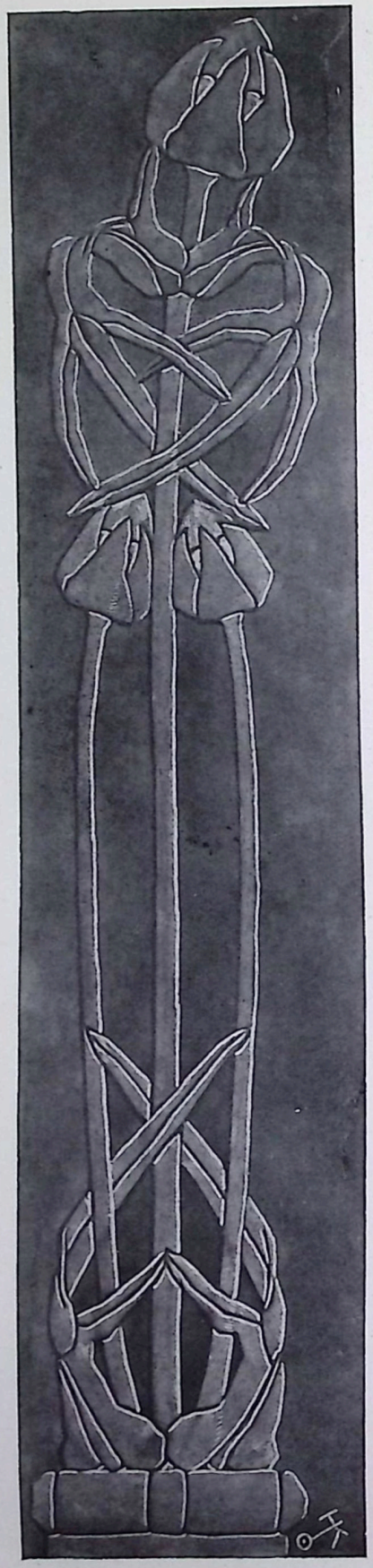
HERMANN KIRCHMAYR — SILZ.

ENTWURF EINES ARBEITS-ZIMMERS. I, ANSICHT.
PROJET DE CABINET DE TRAVAIL. VUE I. *



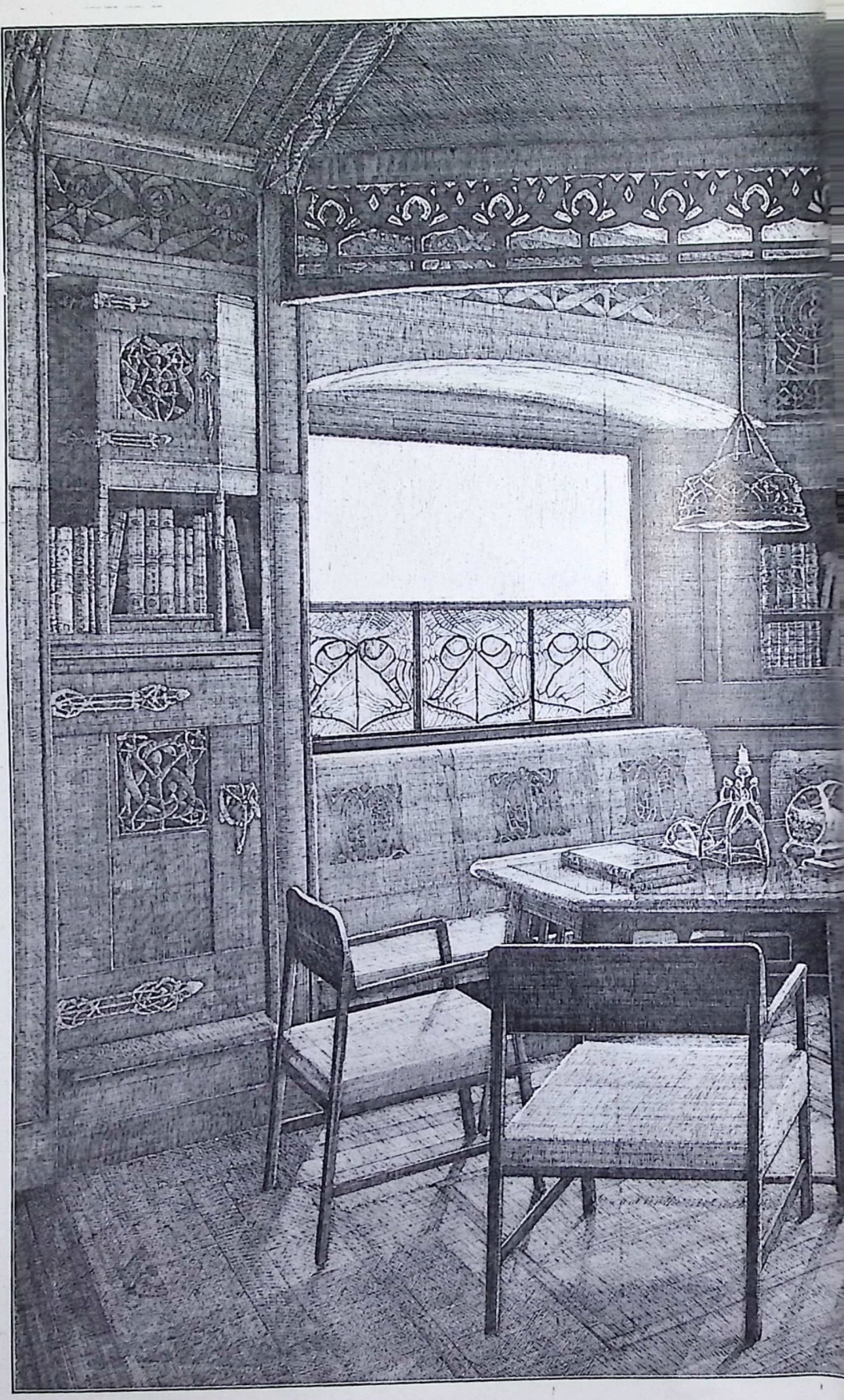
HERMANN KIRCHMAYR—SILZ.

ENTWURF EINES ARBEITS-ZIMMERS. II. ANSICHT.
PROJET DE CABINET DE TRAVAIL. VUE II. *

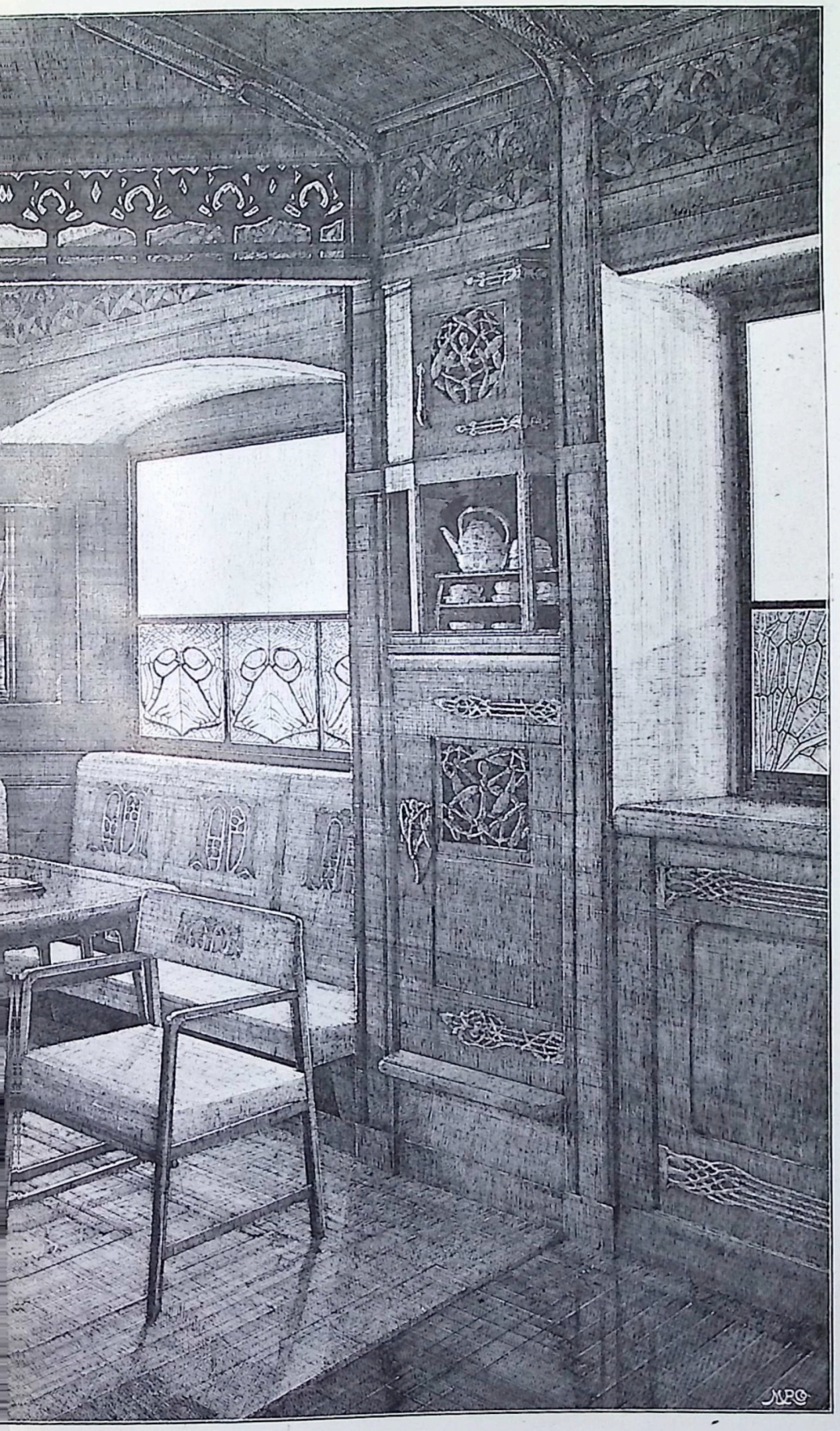


THÜR-BAND DES WAND-SCHRANKES IN NEBENSTEHENDEM INTERIEUR. MOTIV: SCABIOSA.

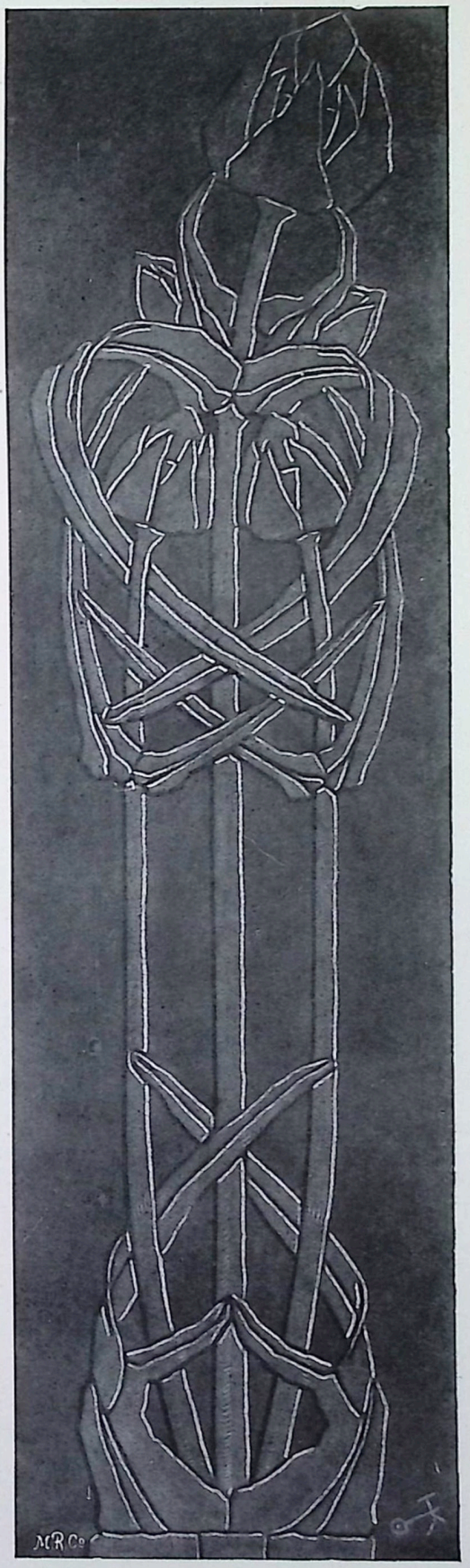
PENTURE DE PORTE DU PLACARD DANS L'INTÉRIEUR CI-CONTRE.



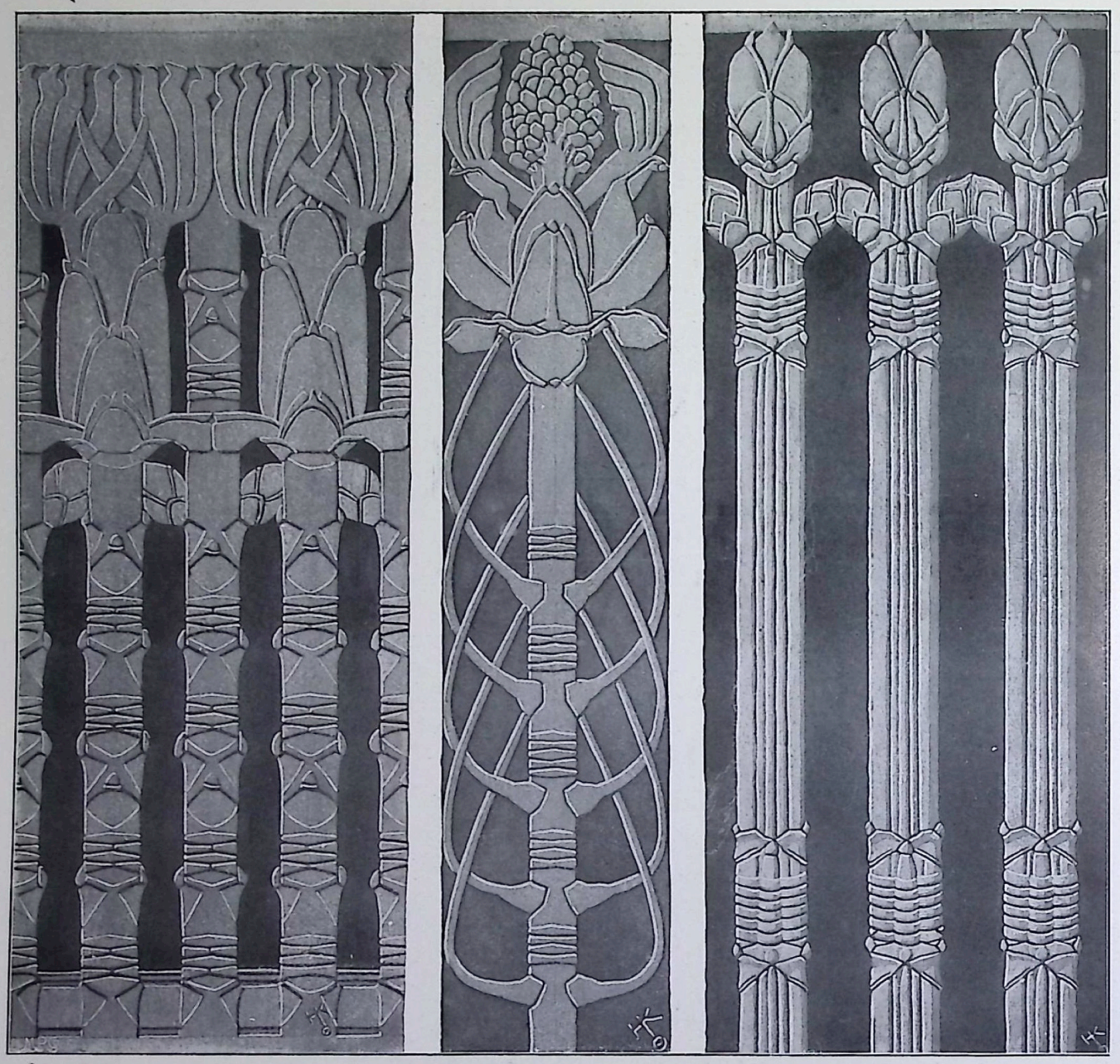
HERMANN KIRCHMAYR—SILZ (SÜD-TIROL).



FENSTER-SEITE EINES WOHN-ZIMMERS.
CÔTÉ DES FENÊTRES D'UN SALON. *



THÜRBAND IN EISEN GESCHNITTEN. DETAIL ZUM WANDSCHRANK IN NEBENSTEHENDEM INTERIEUR.
MOTIF : SCABIEUSE
PENTURE DE PORTE EN FER DÉCOUPÉ. DÉTAIL POUR LE PLACARD DANS L'INTÉRIEUR CI-CONTRE.



DETAIL DER DURCHBROCHENEN STUHLLEHNE AUS INTERIEUR S 78. MOTIV: KASTANIEN-BLATT-KNOSPE.

DÉTAIL POUR DOSSIER DE CHAISE A JOUR DANS L'INTÉRIEUR P. 78. MOTIF: BOURGEONS A FEUILLE DE MARRONNIER.

DETAIL ZUM WANDSCHRANKE INTERIEUR S. 78. MOTIV: WILDE KASTANIE; BLÜTEN-KNOSPE UND BLATT-STIELE.

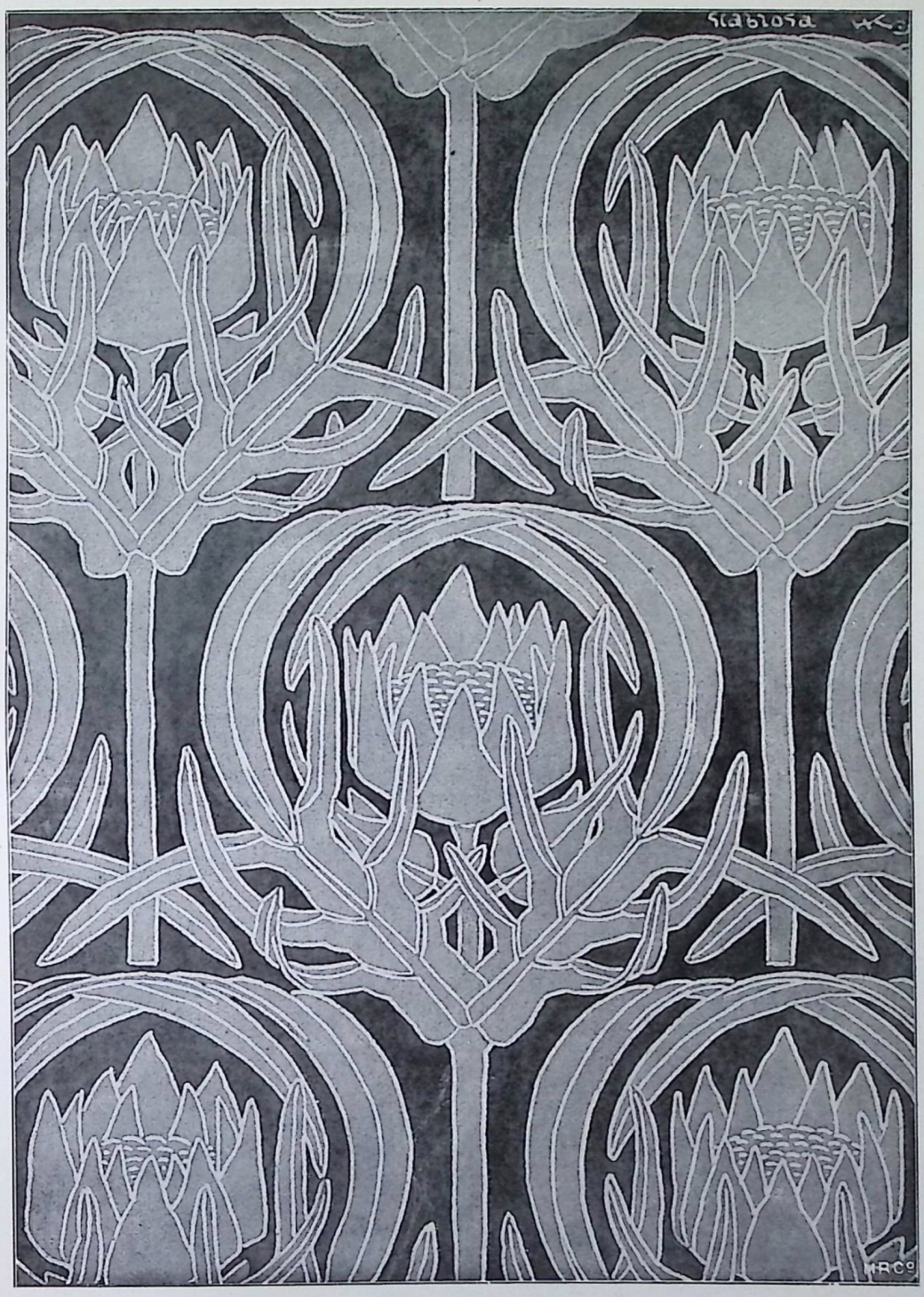
DÉTAIL POUR LE PLACARD DE L'INTÉRIEUR P. 78. MOTIF: BOURGEON A FLEURS DE MARRONNIER ET PÉTIOLES. *

GITTER IN HOLZ GESCHNITZT. MOTIV: AHORN-KNOSPE. * *

GRILLAGE EN BOIS SCULPTÉ. MOTIF: BOURGEONS D'ÉRABLE.

H. KIRCHMAYR—SILZ.

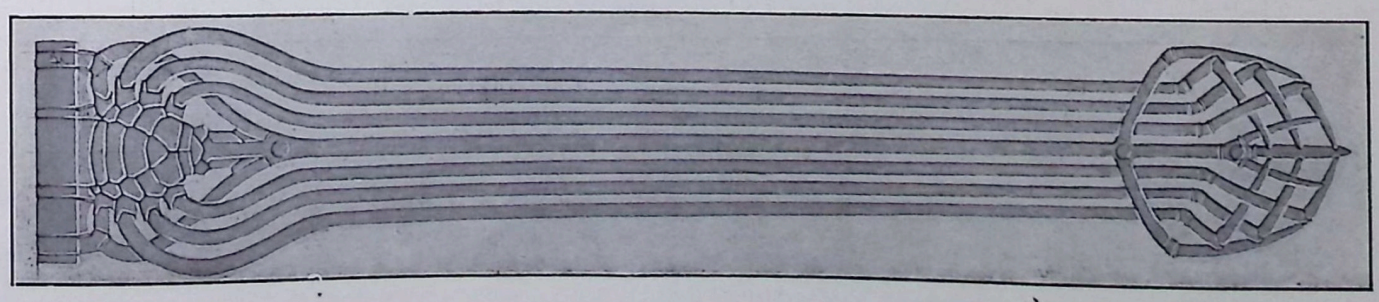
DECKEN-BALKEN IN HOLZ GESCHNITZT. * SOMMIER EN BOIS SCULPTÉ.



H. KIRCHMAYR—SILZ.

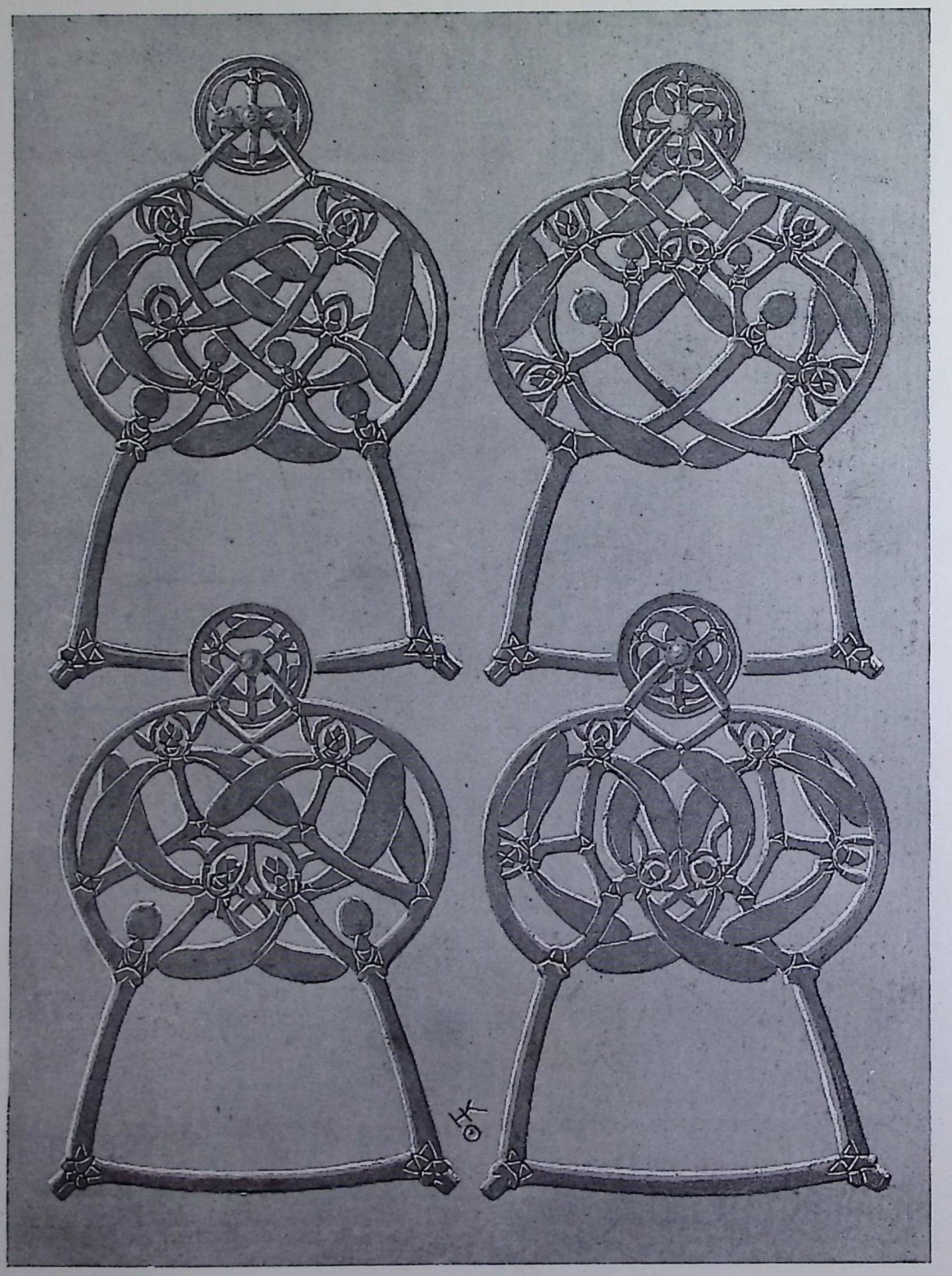
FLACH-ORNAMENT FÜR STOFF OD. TAPETE. MOTIV: SCABIOSA.

ORNEMENT PLAT POUR ÉTOFFES OU PAPIERS PEINTS. * * * MOTIF: SCABIEUSE DES BOIS.



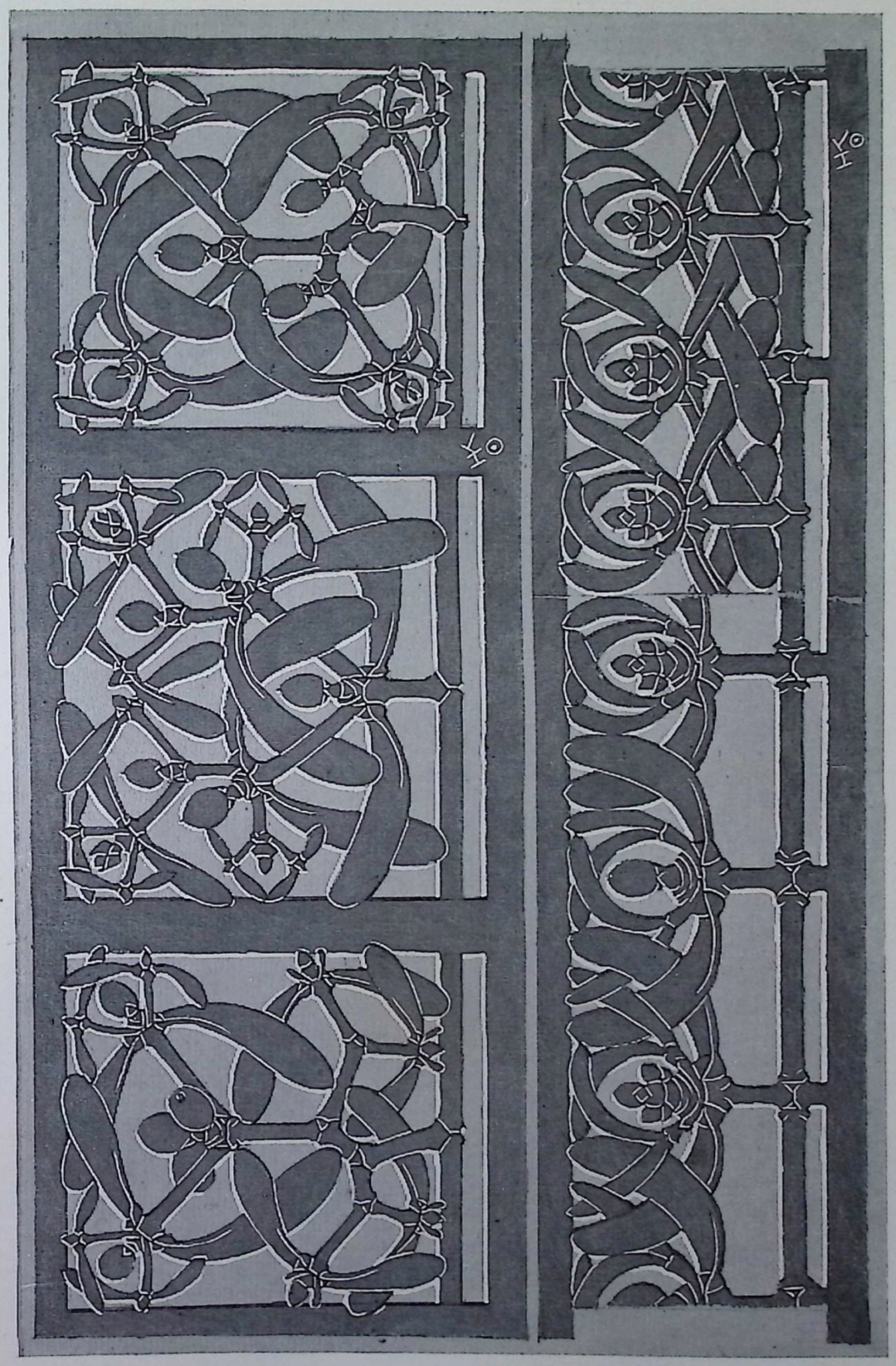
THÜR-BAND IN EISEN GESCHN. DETAIL ZUM WAND-SCHRANKE IM INTERIEUR AUF SEITE 80. MOTIV: SEE-SPINNEN-GLIEDER.

PENTURE DE PORTE EN FER DÉCOUPÉ. DÉTAIL POUR PLACARD DANS L'INTÉRIEUR P. 80. MOTIF: ARAIGNÉE D'EAU. *



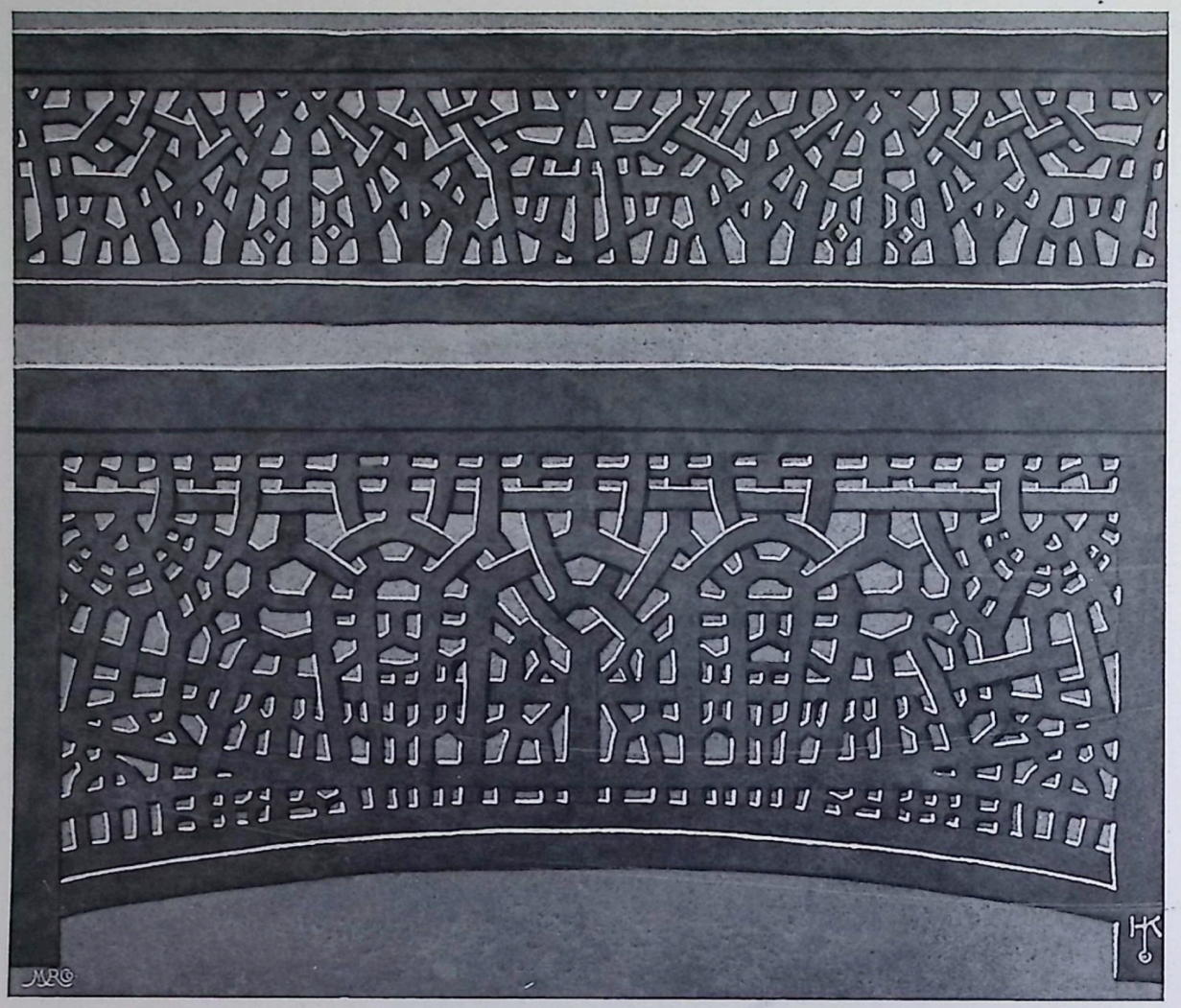
HERMANN KIRCHMAYR—SILZ.

HANDGRIFFE. IN EISEN GESCHN. MISTEL-MOTIV.
POIGNÉES EN FER DÉCOUPÉ. MOTIF DE GUI.



H. KIRCHMAYR—SILZ.

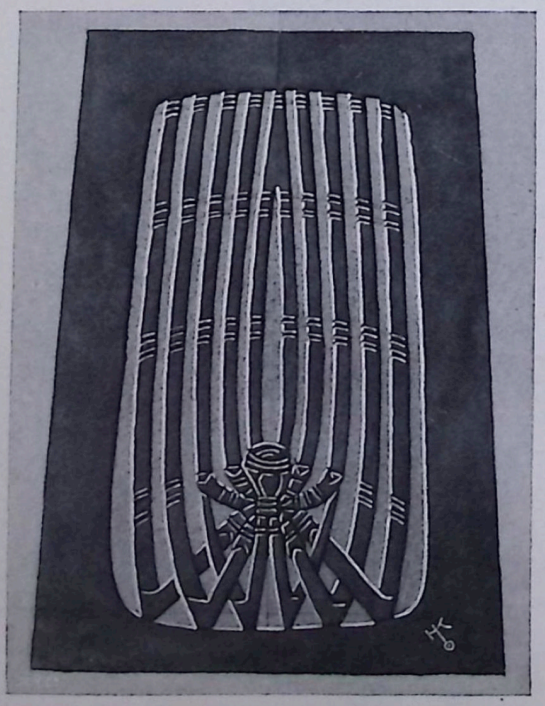
FLACHSCHNITZEREI; MISTEL-MOTIV. DETAILS FÜR WAND-SCHRÄNKE, TRAG-BALKEN UND WAND-FRIES VON INTERIEUR S. 80 U. 81.
DÉCOUPAGE PLAT ÉVIDÉ; MOTIF DE GUI. DÉTAIL POUR LES PLACARDS, LE SOMMIER ET LA FRISE. INTÉRIEUR PAG. 80 ET 81.



H. KIRCHMAYR—SILZ.

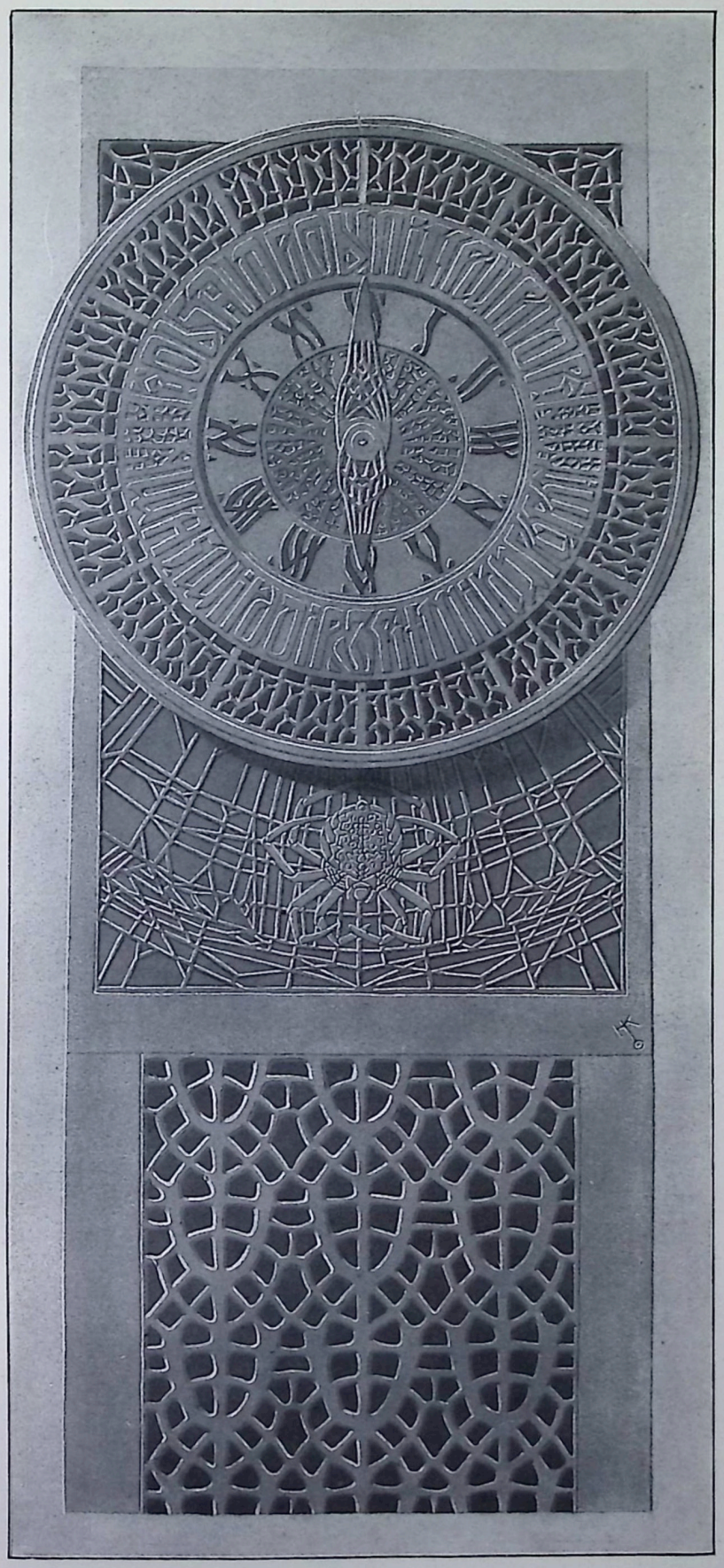
DURCHBR. SCHNITZEREI AN DEN WAND-SCHRÄNKEN UND AM THÜR-STURZ S. 79.
DÉCOUPAGE A JOUR AUX PLACARDS ET AU DESSUS DE LA PORTE P. 79.

MISTEL-MOTIV FÜR EMAIL.
MOTIF DE GUI POUR ÉMAIL.



DURCHBR. HOLZ-SCHNITZEREI AM BÜCHER-GESTELL S. 79.
DÉCOUPAGE A JOUR L'ÉTAGÈRE AUX LIVRES P. 79.

MISTEL-MOTIV FÜR EMAIL.
MOTIF DE GUI POUR ÉMAIL.



HERMANN KIRCHMAYR—SILZ.

WAND-UHR IM INTERIEUR SEITE 78.
DURCHBROCHENE ARBEIT IN PATINIERT. KUPFER. MOTIV: INSEKTEN-FORMEN.

HORLOGE DE L'INTÉRIEUR PAG. 78.
TRAVAIL A JOUR EN CUIVRE PATINÉ.
MOTIF: FORMES TIRÉES D'INSECTES.

WAND-UHR, IN EISEN GESCHNITTEN. MISTEL-MOTIV.
HORLOGE EN FER DÉCOUPÉ. MOTIF DE GUI. * *

PATRIZ HUBER—DARMSTADT.

SCHRÄNKCHEN. EMPFANGS-ZIMMER IN DER WOHNUNG VON ALEXANDER KOCH. AUSGEFÜHRT VON LUDWIG ALTER, HOF-MÖBELFABRIK, DARMSTADT. * *

ARMOIRE. SALON DANS LA MAISON DE M. ALEXANDRE KOCH, DARMSTADT. EXÉCUTÉE PAR LUDWIG ALTER, FABRIQUE DE MEUBLES À DARMSTADT.

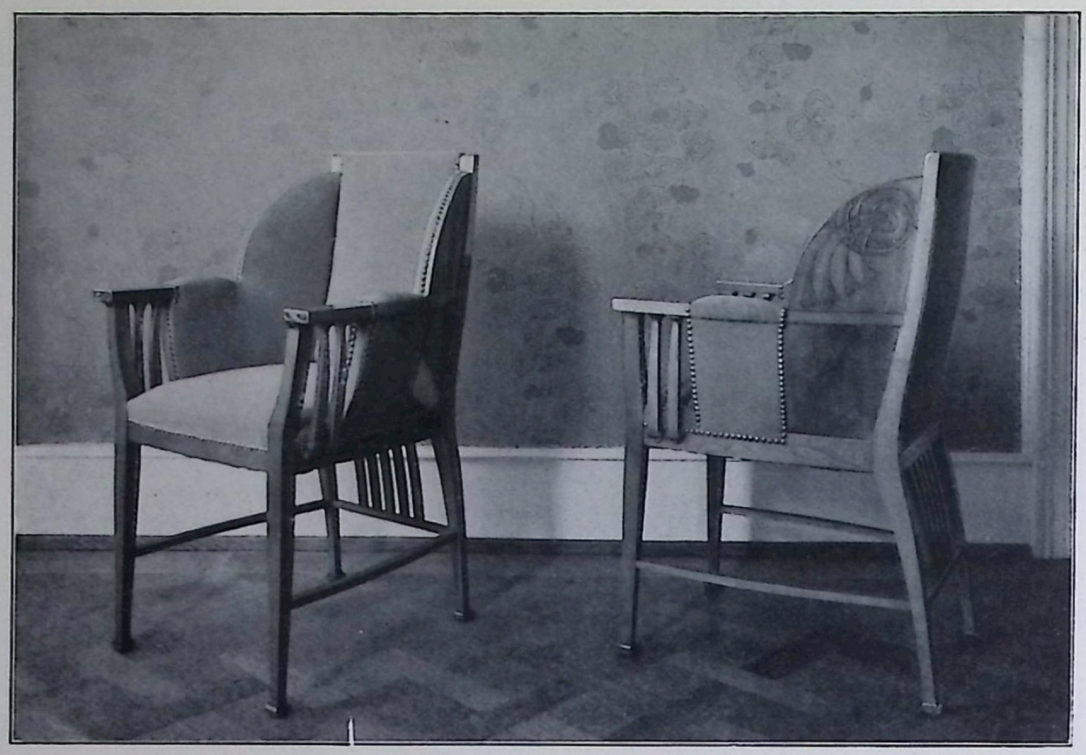
EMPFANGS-ZIMMER IN DER WOHNUNG ALEXANDER KOCH'S. MÖBEL VON P. HUBER; AUSGEF. V. L. ALTER, DARMSTADT.
SALON DANS LA MAISON DE M. ALEXANDRE KOCH. MEUBLES DE P. HUBER; EXÉCUTÉS PAR L. ALTER, DARMSTADT.

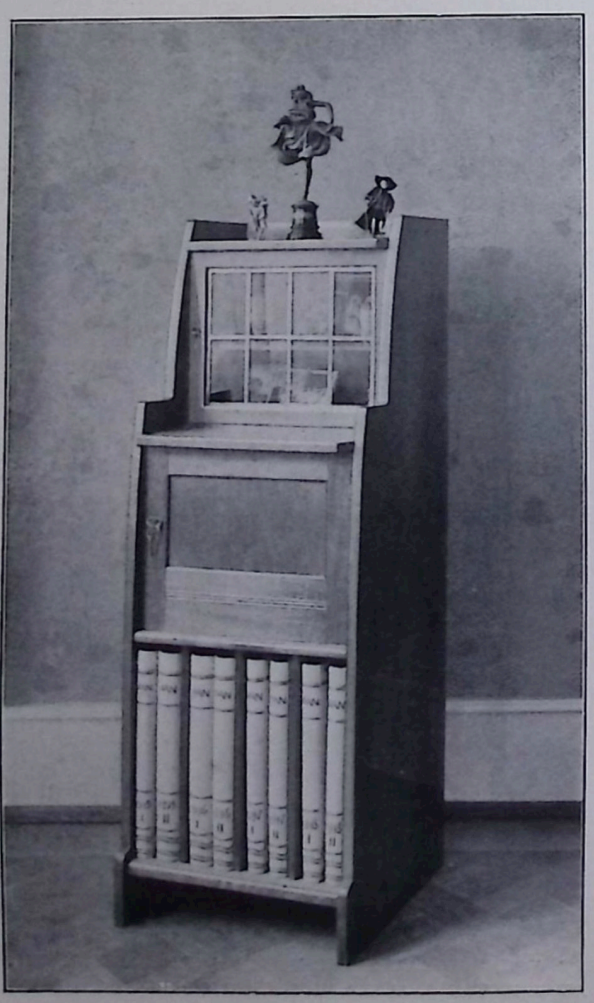
EMPFANGS-ZIMMER IN DER WOHNUNG ALEXANDER KOCH'S, DARMSTADT. SPIEGEL ENTWORFEN V. P. HUBER; AUSGEF. V. L. ALTER, HOF-MÖBELFABRIK, DARMSTADT.

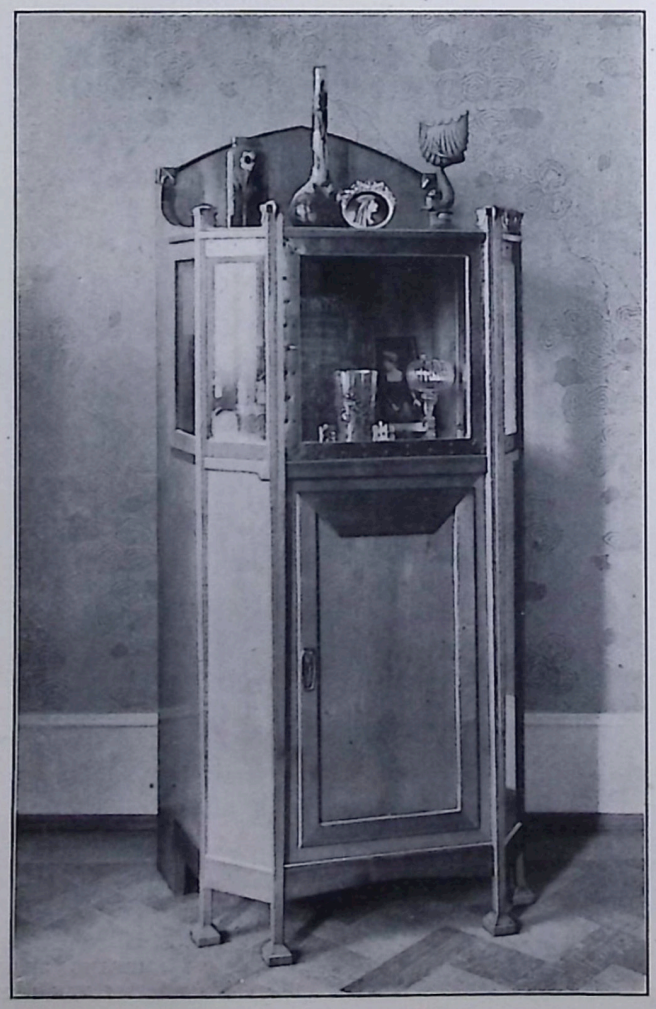
SALON DANS LA MAISON DE M. ALEXANDRE KOCH, DARMSTADT. MIROIR ESQUISSÉ PAR P. HUBER; EXÉCUTÉ PAR L. ALTER, FABRIQUES DE MEUBLES, DARMSTADT.

EMPFANGS-ZIMMER IN DER WOHNUNG ALEXANDER KOCH'S, DARMSTADT. MÖBEL, ENTW. VON P. HUBER; AUSGEF. VON L. ALTER, HOF-MÖBELFABRIK, DARMSTADT.

SALON DANS LA MAISON DE M. ALEXANDRE KOCH, DARMSTADT. MEUBLES ESQUISSÉS PAR P. HUBER, EXÉCUTÉS PAR L. ALTER, FABRIQUE DE MEUBLES, DARMSTADT.





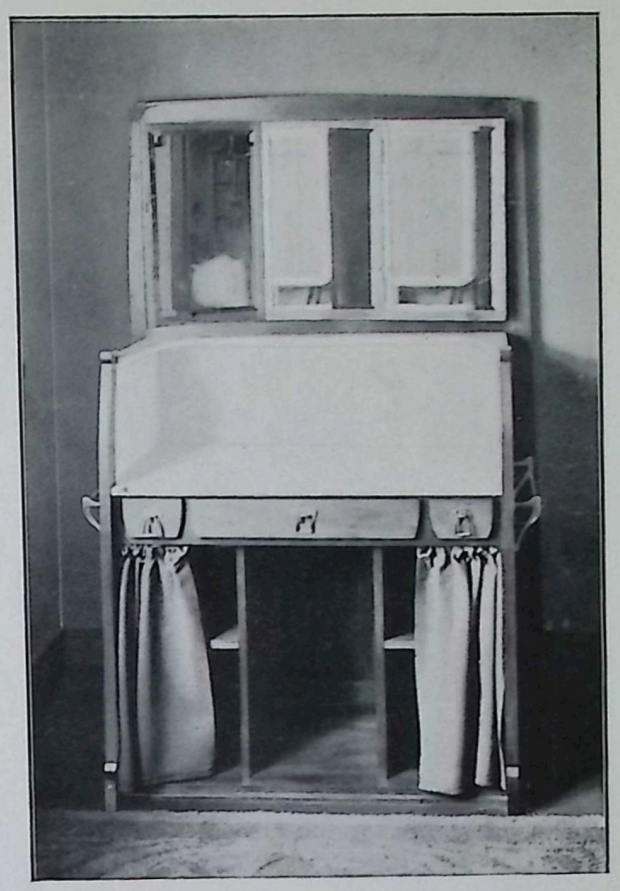


PATRIZ HUBER, DARMSTADT.

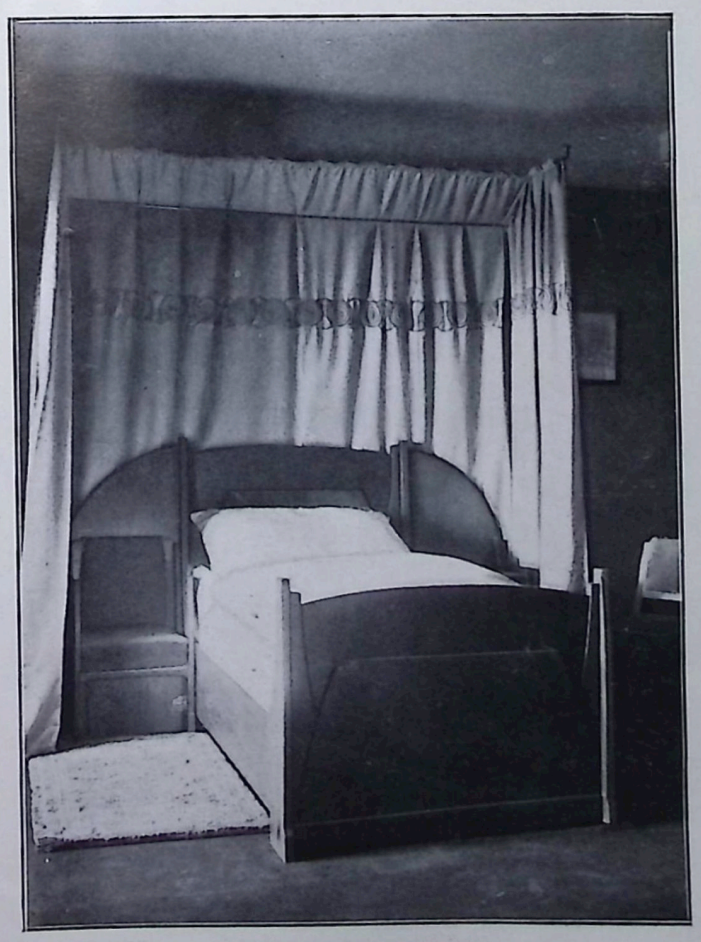
SESSEL U. SCHRÄNKCHEN IM EMPFANGS-ZIMMER DER WOHNUNG ALEXANDER KOCH'S. AUSGEFÜHRT VON DER HOF-MÖBELFABRIK L. ALTER, DARMSTADT.

SIÈGES ET PETITES ARMOIRES. SALON DANS LA MAISON DE M. ALEXANDRE KOCH. EXÉCUTÉS PAR L. ALTER, FABRIQUES DE MEUBLES, DARMSTADT.

KLEIDER-SCHRANK. * ARMOIRE.



WASCH-TISCH. * TABLE A LAVER.



BETTSTELLE. * COUCHE.

KLEIDER-SCHRANK. * ARMOIRE.

P. HUBER—DARMSTADT. MÖBEL VON DER DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG 1901. * MEUBLES DE L'EXPOSITION A DARMSTADT 1901.

PATRIZ HUBER—DARMSTADT.

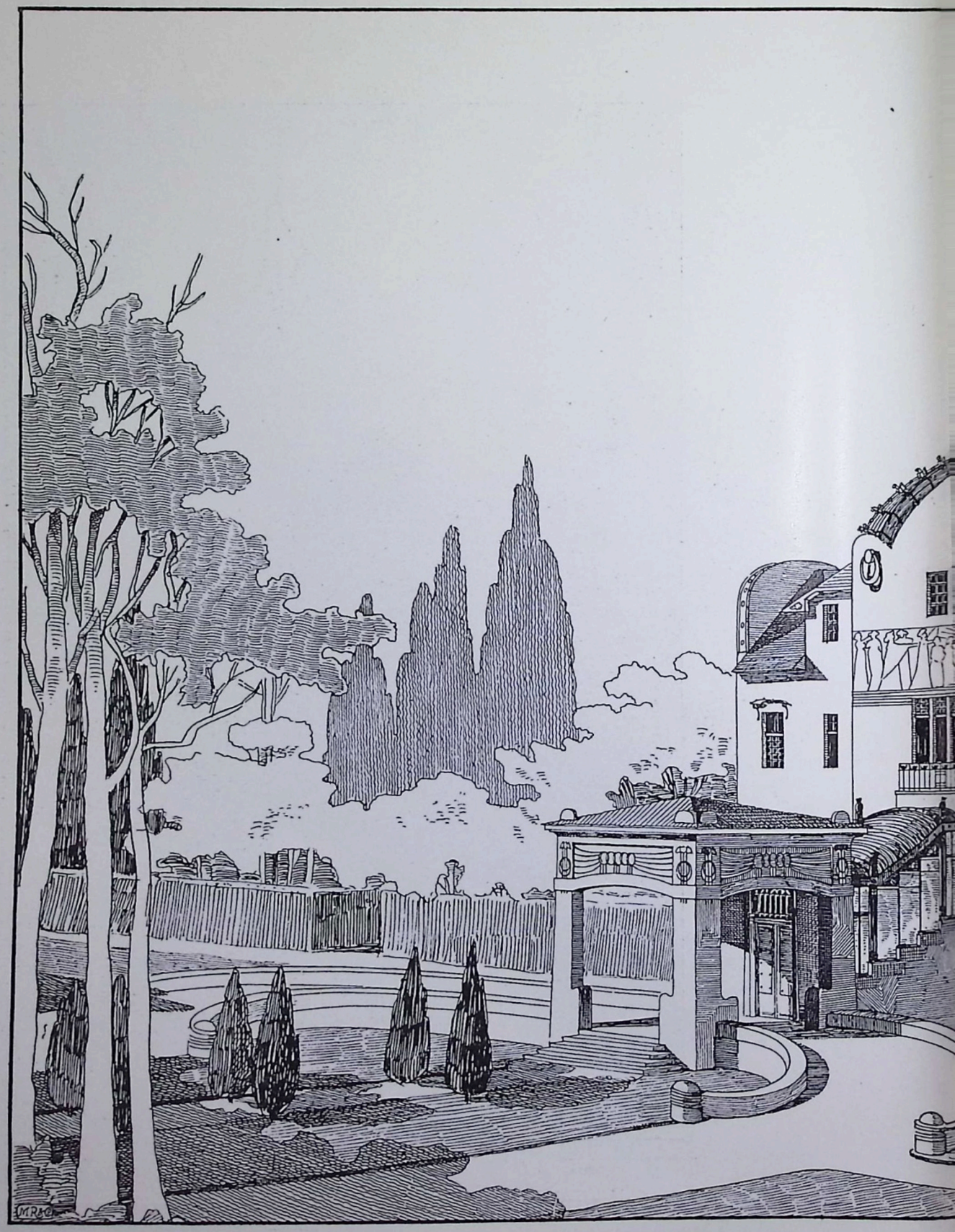
PARTIE AUS DEM «ZIMMER DER TOCHTER» IM KLEINEN GLÜCKERT-HAUSE. AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE 1901.

PARTIE DE LA «CHAMBRE DE LA FILLE» DANS LA MAISON DE M. JUL. GLÜCKERT. EXPOSITION DE LA «DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE».

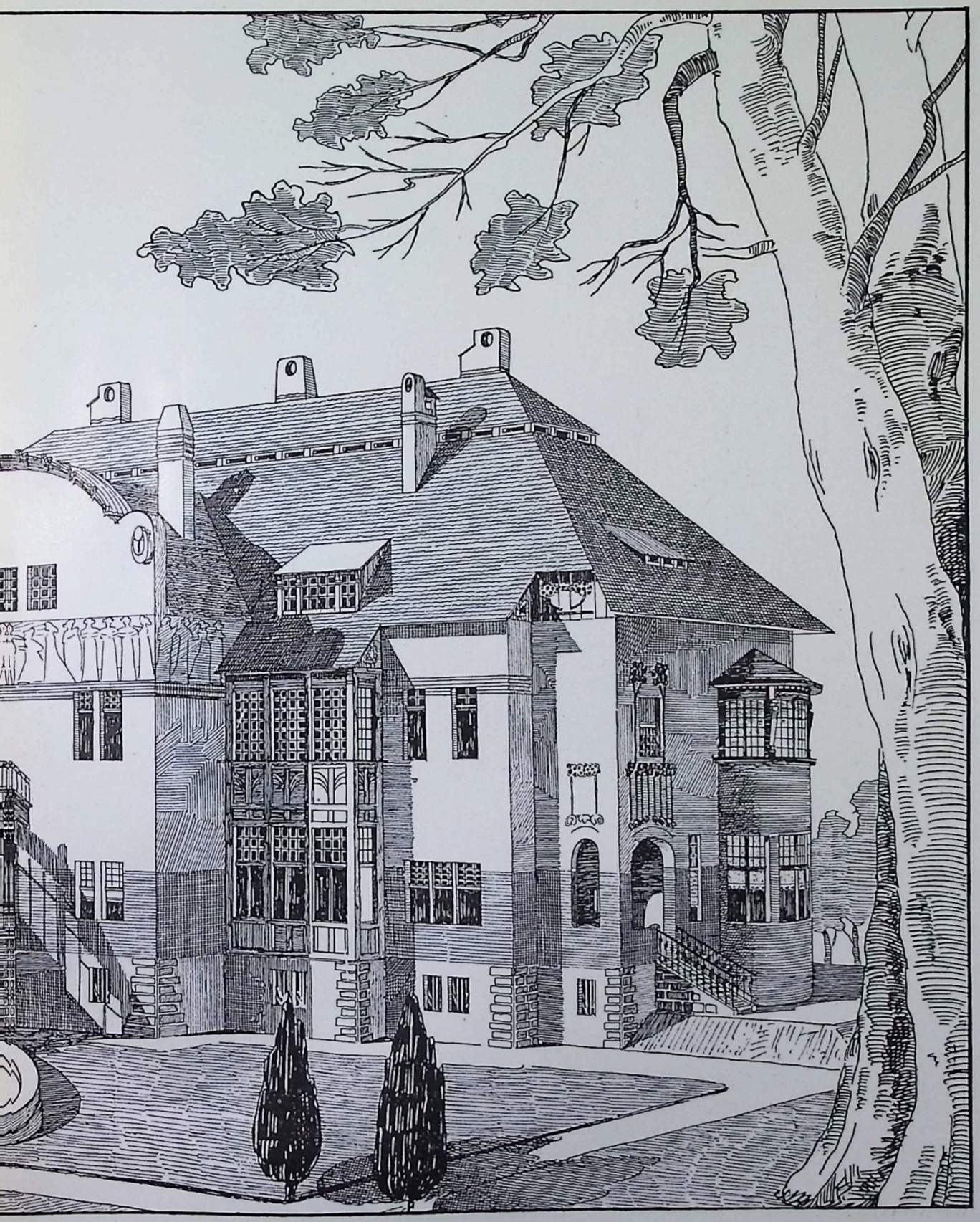
PATRIZ HUBER—DARMSTADT.

PARTIE AUS DEM «SCHLAF-ZIMMER DER ELTERN» IM KLEINEN GLÜCKERT-HAUSE. AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE 1901.

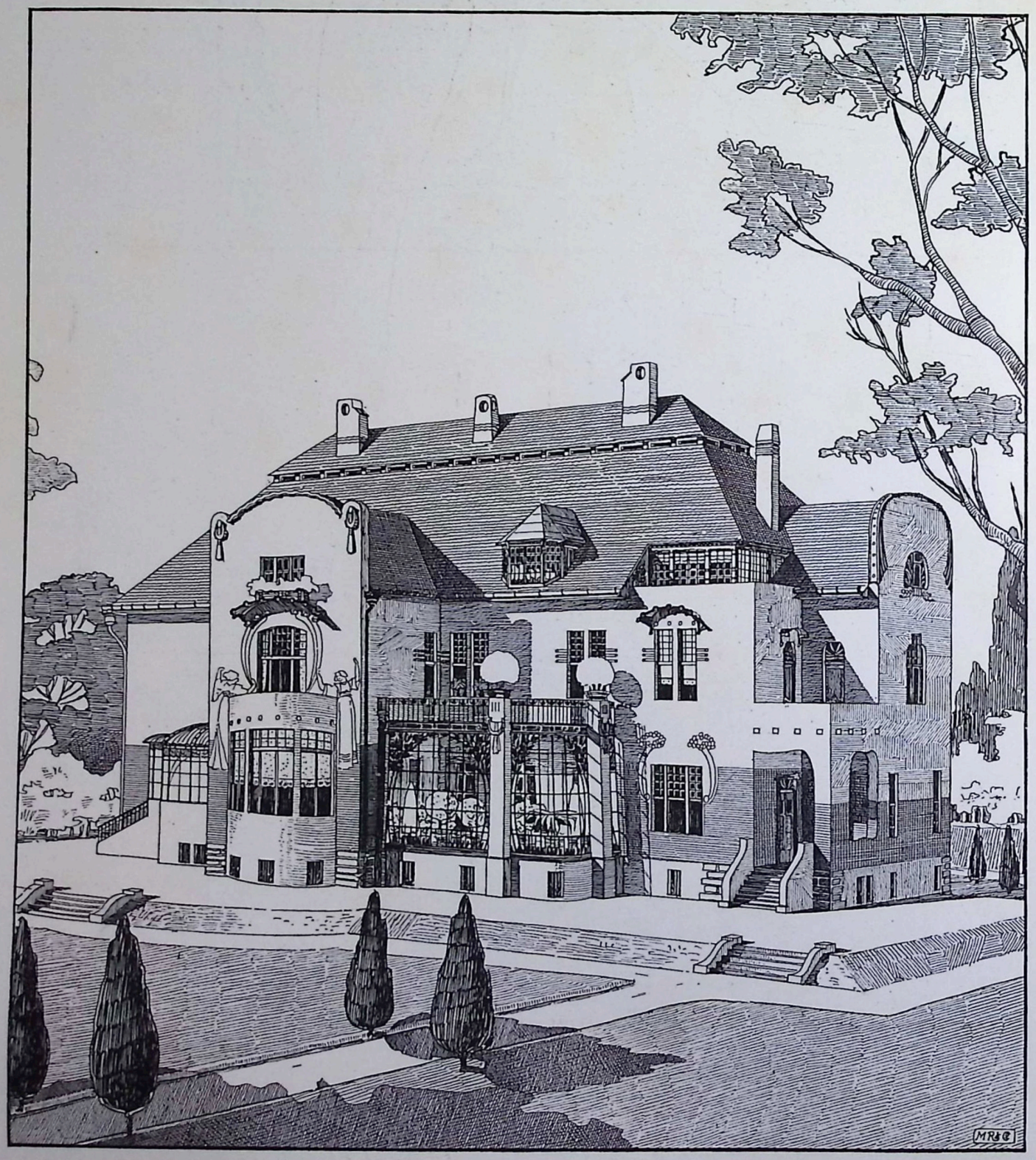
PARTIE D'UNE CHAMBRE A COUCHER DANS LA MAISON DE M. JUL. GLÜCKERT. EXPOSITION DE LA «DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE».



OSKAR MARMOREK—WIEN (VIENNE),



ENTWURF EINES LANDHAUSES. STRASSEN-ANSICHT.
ÉTUDE POUR UNE VILLA. VUE DE LA RUE. * *

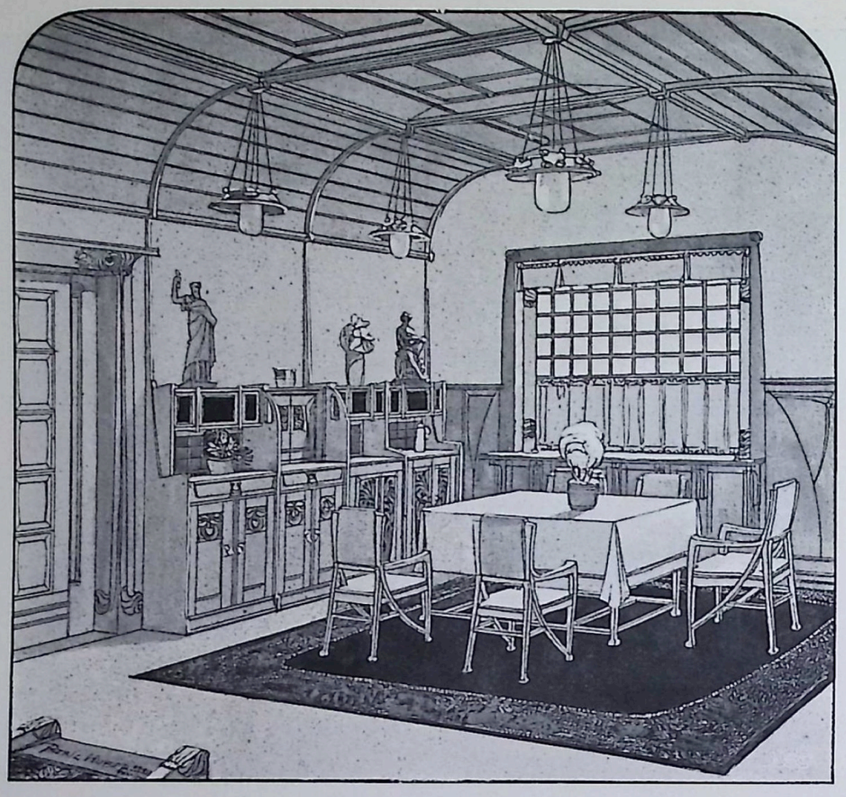


OSKAR MARMOREK—WIEN (VIENNE).

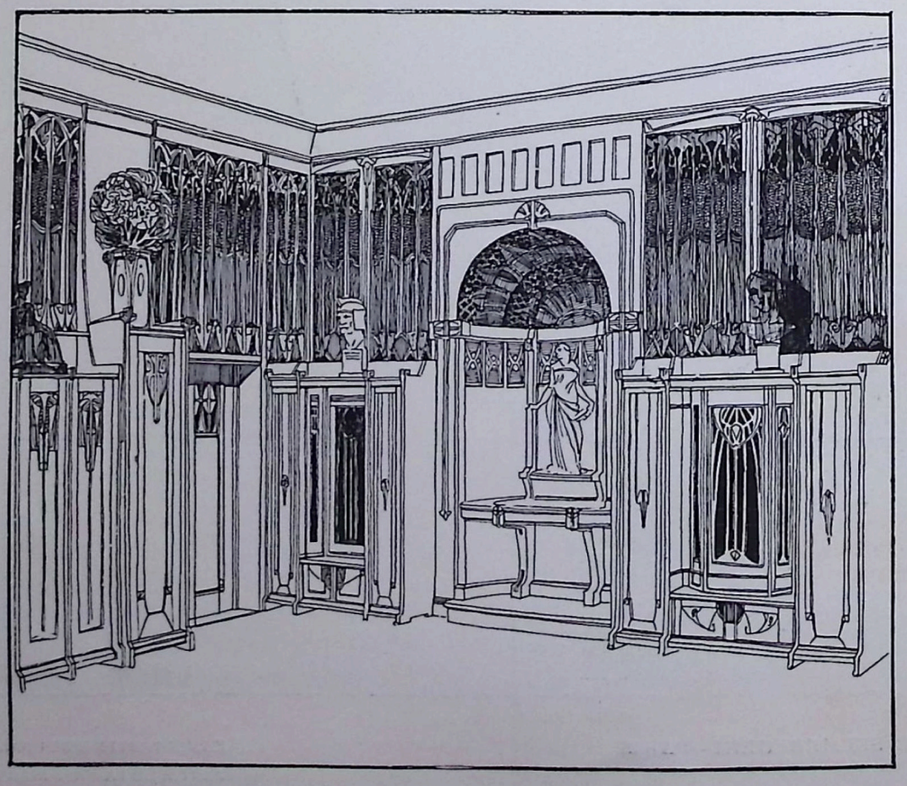
ENTWURF EINES LAND-HAUSES. GARTEN-ANSICHT.
ÉTUDE POUR UNE VILLA. VUE DU JARDIN. *

PLUMET UND SELMERSHEIM—PARIS.

KAMIN-PARTIE EINES SALONS. * * *
PARTIE DE LA CHEMINÉE D'UN SALON.



PATRIZ HUBER—DARMSTADT: ENTWURF EINES ESS-ZIMMERS. * ÉTUDE DE SALLE A MANGER.



PATRIZ HUBER – DARMSTADT: ENTWURF EINES MUSIK-ZIMMERS. * ÉTUDE DE SALLE DE MUSIQUE.

REDAKTION VON SEITE 69—100: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT. RESPONSABLE POUR LES PAGES 69—100: ALEXANDRE KOCH—DARMSTADT.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

Herausgegeben von
Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von
H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. APRIL-HEFT.

Die verstandesmäßigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien.

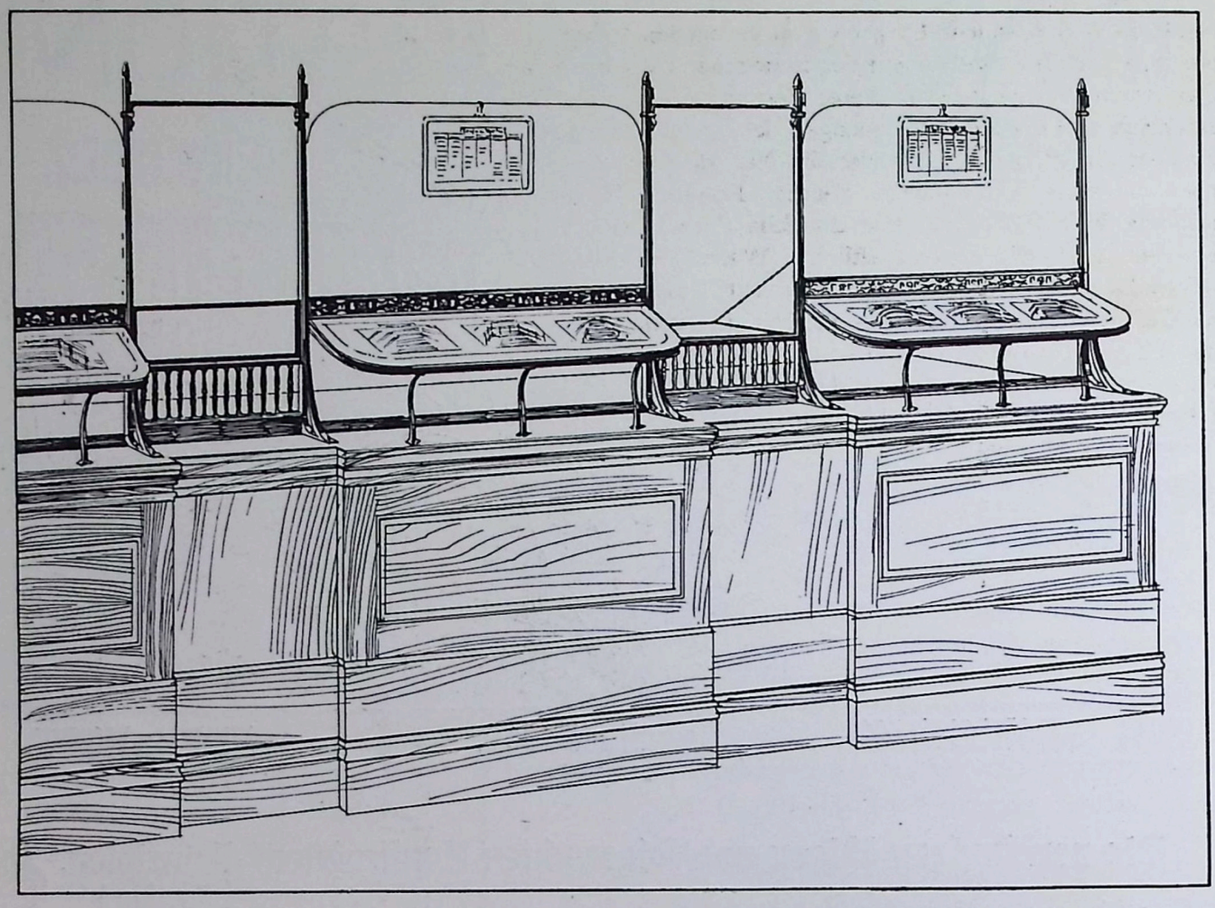
Wir können kurz behaupten, dass der Stil, der sich auf dem Kontinent seit 1890 vorbereitet, seine Basis und seine karakteristischen »Eigentümlichkeiten den drei Faktoren entlehnt, »deren Entstehen wir schon früher konstatiert haben; »*der Zweckmässigkeit, der Bequemlichkeit und der* »*Hygiene.* Weil wir nun erkannt haben, dass der »Stil aus einer so gesunden und lebensvollen Quelle »schöpft, wird niemand uns das Vertrauen auf die »Zukunft und die Ueberzeugung rauben, dass sich »etwas vor unseren Augen vollzieht, das in Zukunft »von Betracht sein wird.«

Dieser Satz, den ich hier als Motto anführe, fasst kurz meinen ersten Artikel zusammen; ich fühle aber das Bedürfnis, ihn wieder zu Anfang des heutigen zu setzen, durch welchen ich versuchen will, andere fundamentale Karakter-Eigentümlichkeiten des gegenwärtigen Stils herauszulösen; und unter ihnen ist es besonders eine, die um alle neuen Schöpfungen in allen Ländern der Welt ein sichtbares Band schlingt: ich meine das Prinzip der verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion.

Alles strebt in der Umwälzung der Architektur nach Verallgemeinerung, und die drei oben genannten Faktoren tragen viel dazu bei, dass dieses Resultat erreicht wird, weil sie allgemeiner und der ganzen Menschheit alltäglicher sind, als die, welche früher auf die Architektur gewirkt haben. Es kann in der That nur wenig abweichende Ansichten über die Zweckmässigkeit der Dinge geben, der Gedanke der Bequemlichkeit muss merklich derselbe in allen Ländern der Erde sein, und die Hygiene in der Architektur scheint mir überall denselben Gesetzen unterworfen. Auch könnten so geringe Unterschiede, wenn sie wirklich existierten, keine sehr verschiedenen Resultate herbeiführen, und es folgt daraus, dass wir einem *einzigen* und *allgemeinen* Stil-Begriff entgegengehen.

Es liegt nichts Erstaunliches darin; und weil doch alle Völker der Welt nach einem gleichen Rechts- und Gerechtigkeits-Begriff, nach einer gleichen militärischen und industriellen Organisation streben, warum einigen sie sich nicht über ein grundlegendes, architektonisches Stil-Prinzip?

Ich habe versucht, im ersten Teil dieses Heftes Reproduktionen der Werke zusammenzustellen, die ein gemeinsames Band verknüpft, und obgleich sich dieses Mal meine Wahl auf deutsche Werke beschränkt hat, kann ich doch sagen, dass sie für die Welt massgebend sind, weil sie das Grund-Prinzip offenbaren, das die architektonischen Versuche der ganzen Welt in Verbindung bringen



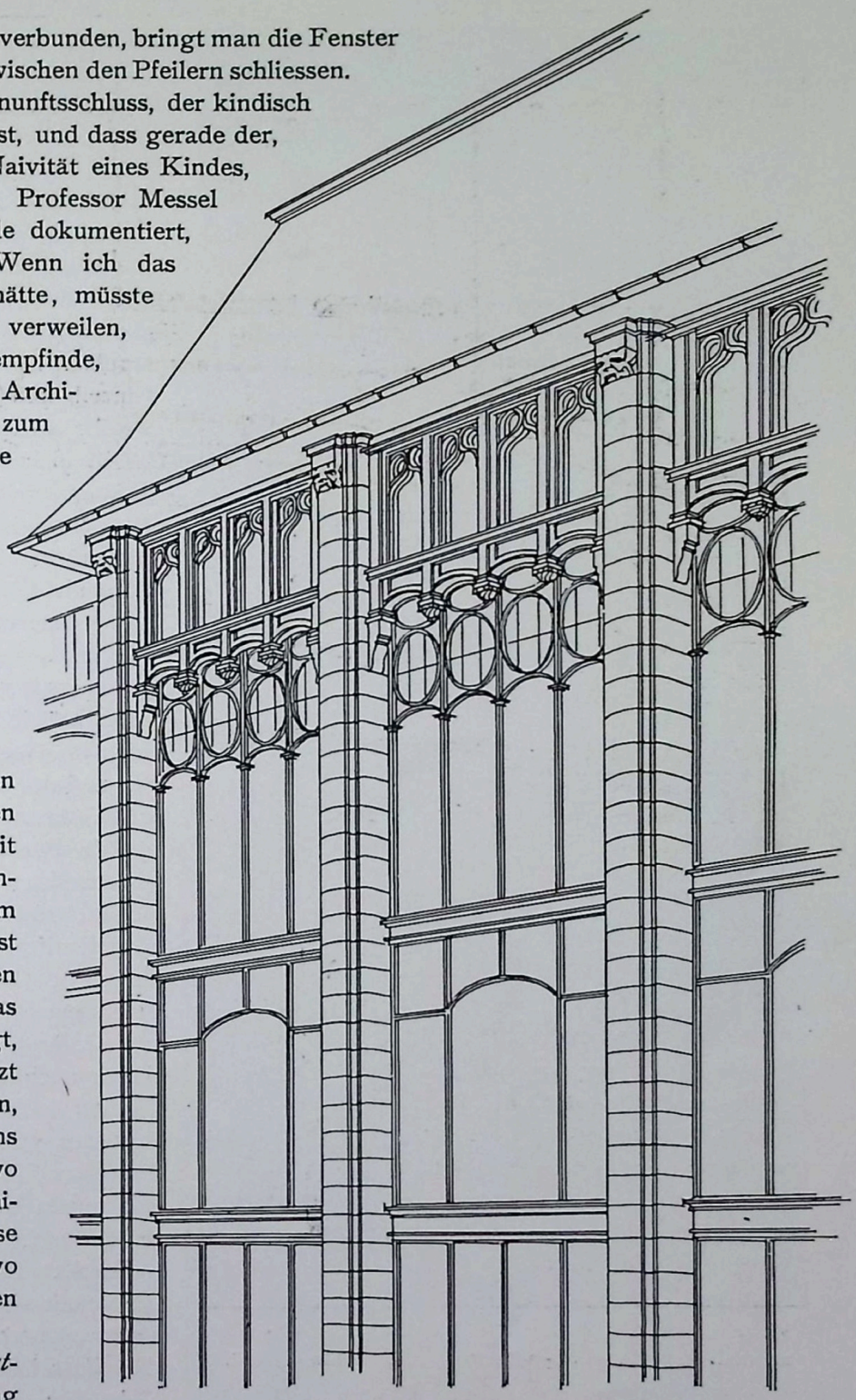
ARCHITEKT PROF. MESSEL—BERLIN. *Warenhaus Wertheim—Berlin: Kontor für den Verkauf von Theater-Billets.*

wird. Diese Werke verschwistern sich direkt mit anderen Werken, die sich in der ganzen Welt verstreut finden, weil sie das Prinzip offenbaren, das in der Zweckmässigkeit der Dinge und in der vollen Befriedigung der kleinsten Bedürfnisse liegt, die die Anwendung des Monuments oder des zu schaffenden Gegenstandes erlaubt. Wenn zwischen diese Frage und das verwirklichte Werk eine Sorge um den Stil tritt, so entsteht die augenscheinliche und unfehlbare Gefahr, dass man der einen zum Nachteil des andern dient; wenn im Gegenteil nichts zwischen die Frage und das Werk tritt, sich nichts in die Sorge mischt, wie man dem gesetzten Ziel am besten dient, so wird der Erfolg gewiss und beinahe leicht.

Dieses Prinzip ist es, das ich zuerst herauszulösen versuchen will; später wird noch Zeit sein, den Stil selbst kennen zu lernen. Durch den heutigen Artikel und durch die Reproduktionen der Bauten und Innen-Räume, die ihn begleiten, will ich mich nur auf dieses logische und folgerechte Konstruktions-Prinzip stützen und zur Bethätigung des neuen Stils einige Formen bringen, die bis jetzt noch nicht dagewesen sind, und welche diese Eigenschaft, früher noch nicht existiert zu haben, nur dem Umstand verdanken, dass diejenigen, welche sie der Welt schenken, sich nichts anderes zur Aufgabe gestellt haben, als die durchaus zweckmässige Verwirklichung des Programms, das man ihnen aufgestellt hatte.

In dem *Warenhaus Wertheim* in Berlin, das Professor Messel vor zwei Jahren erbaute, und das er erst ganz kürzlich vervollständigte, finden wir zum ersten Mal das Konstruktions-Prinzip, welches bei ähnlichen Bauwerken dem Publikum von der Strasse aus vergönnt, möglichst vieler Gegenstände und möglichst vieler Fenster ansichtig zu werden. Man musste darauf bedacht sein, die festen Massen der Fassade noch mehr als man schon früher anderweitig versucht hatte, zu vermindern und sich so viel Platz wie irgend möglich für die Fenster vorzubehalten. Im *Warenhaus Wertheim* scheint das Problem durch ein System gelöst zu sein, das epochemachend sein wird, und das ein vernünftig denkender Schöpfer finden musste. Man errichtet eine Reihe von hohen geraden Pfeilern, vom Boden ausgehend und bis zum Dache reichend, das sich frei auf sie lehnt und ein wenig überhängt. Zwischen ihnen, durch Eisenbögen, auf welchen die Fuss-

böden der verschiedenen Etagen ruhen, verbunden, bringt man die Fenster hinein, die so die freigebliebene Partie zwischen den Pfeilern schliessen. Das Erstaunlichste ist, dass dieser Vernunftsschluss, der kindisch erscheint, nicht schon eher gezogen, ist, und dass gerade der, welcher ihn gezogen hat, weder die Naivität eines Kindes, noch die eines Autodydakten besitzt. Professor Messel ist, wie kein Anderer, über die Stile dokumentiert, und er liebt sie leidenschaftlich. Wenn ich das Warenhaus Wertheim zu kritisieren hätte, müsste ich bei dem Gefühl des Unbehagens verweilen, das ich vor diesem gewaltigen Werk empfinde, einem der bedeutendsten der modernen Architektur, welches alle meine Hoffnungen zum neuen Stil und alle meine Besorgnisse in sich trägt, dass er nicht in seiner Entwickelung durch architektonische Ränke gehemmt werde, und aus welchem ich das Beispiel entlehnen kann zu allem, was ich liebe und zu allem, was ich hasse. Es liegt eine betrügliche Kompromettierung in dem Gedanken, dass dieser Künstler, dem der Ruhm zukommt, uns ein neues System und Formen, die von selbst in ihm entstanden sind, gegeben zu haben, nicht das Bedürfnis fühlt, mit dem zu brechen, was, wenn seine Umgebung auch so fortfahren sollte, im Keim das ersticken muss, was er selbst geschaffen hat. Glücklicherweise würden Andere bereit sein, das Neue, was Professor Messel uns sicher noch bringt, aufzunehmen, aber wir können jetzt schon Spuren von dem in Berlin finden, was die Anwendung dieses Systems hervorgebracht hat: Das Gebäude, wo die *Polnische Apotheke,* von dem Architekten Breslauer in der Friedrichstrasse erbaut, eingerichtet ist, und dasjenige, wo sich die Union Bar in der Französischen Strasse befindet.

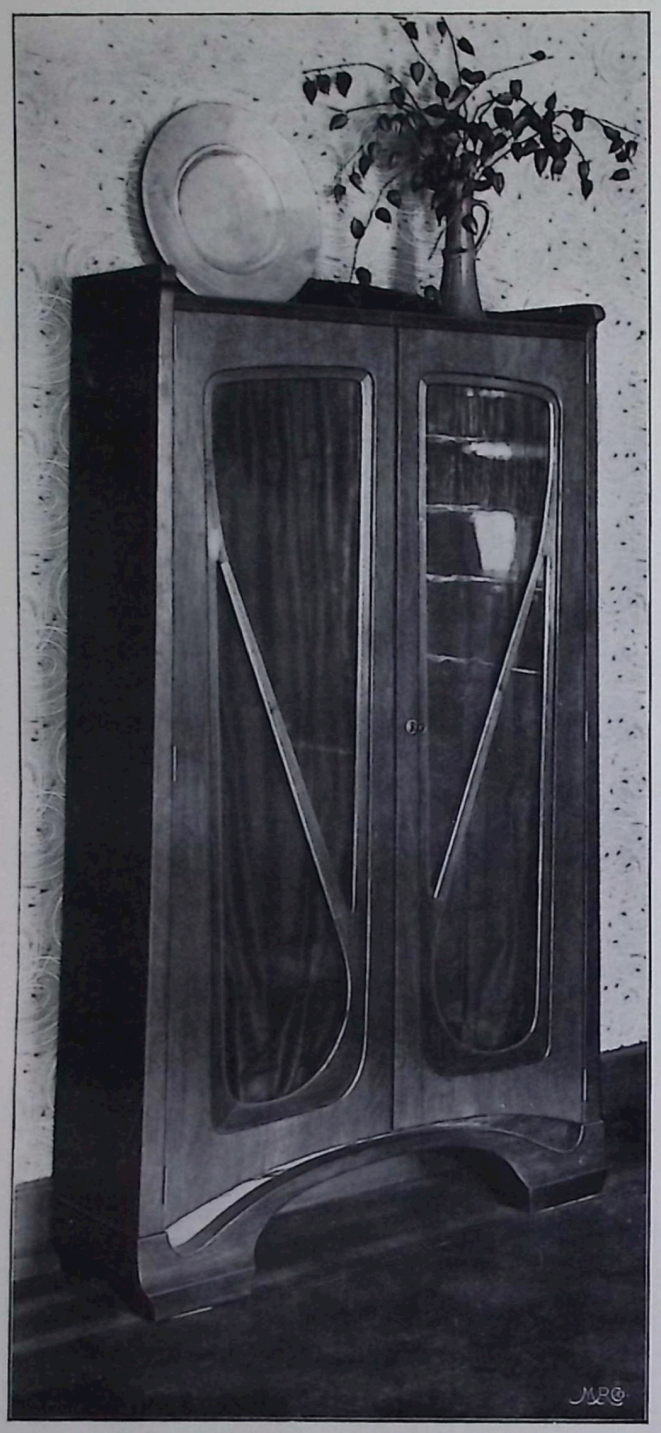


ARCHITEKT PROF. MESSEL—BERLIN.

Warenhaus Wertheim Berlin: Bruchstück der Haupt-Fassade.

Die Fassade des *Warenhauses Wertheim* ist die treffendste Kundgebung dessen, was der moderne Stil den logischen Folgen eines vernünftigen Urteilens entlehnt. Ihr einfacher, rechtschaffener Karakter, der vielmehr zu einem einfachen äusseren Ansehen neigt, tritt klar hervor, und ich glaube nicht, dass ein modernes architektonisches Werk, welches aus ähnlichem Material wie das hier verwandte hergestellt ist, ein stärkeres Gefühl des Grossartigen und des fein Ersonnenen verursacht.

Es liegt mir daran, dass ich von der Fassade, die an der Leipziger Strasse liegt, spreche; die andere, von der ein Teil gleichfalls in diesem Heft reproduziert ist, zeigt eine weit weniger bestimmte Absicht, sich mit der einfachen Folgerichtigkeit zu begnügen, sondern gefällt sich offenbar in rein handwerkermässigen Raffiniertheiten, in Reminiszenzen, deren Anwendung mir trotzdem mühsam und unfruchtbar erscheint. — Ich kenne nur wenig Ergreifenderes, als den Anblick der hohen Pfeiler der Leipziger Strasse,



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Glasschrank.*

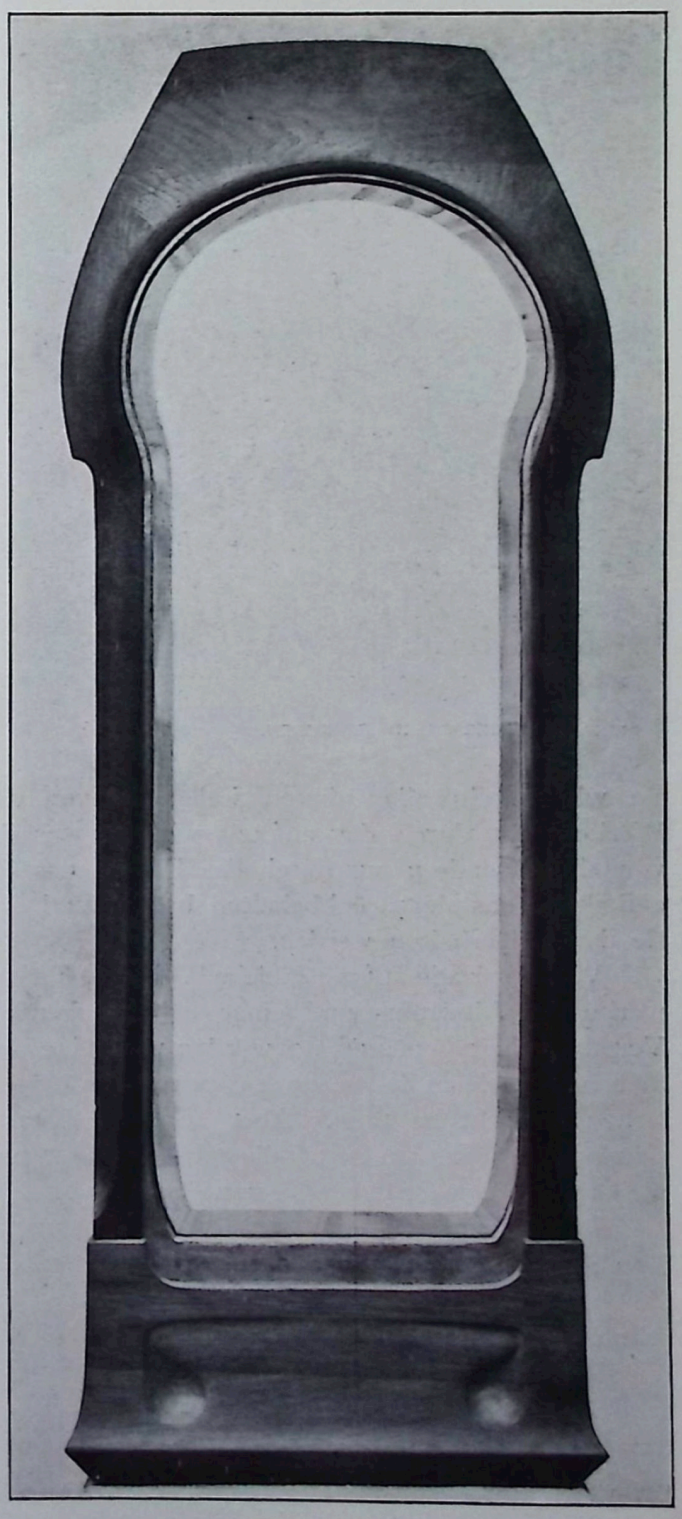
welche ohne Anstrengung emporsteigen, um eine Last zu tragen, die ihnen so leicht und schön wie möglich ausgesonnen zu sein scheint. Nichts stört sie bei ihrer Aufgabe; auch lässt sich kein Druck spüren, keine Ausbauchung ändert die Reinheit der Linie, die ungestört bleibt. Dort oben unter dem Karniess, wo der Schatten wie eine gewaltige Masse erscheinen könnte, die zu schwer zu tragen wäre, hat der Architekt daran gedacht, eine Reihe von kleinen Pfeilern einzufügen, die durch Bögen verbunden sind, und zwischen welchen Fenster eingefügt sind. Dies ganze Bauwerk, das die ungeheuere glatte Fläche der Scheiben überhängt, ist aus Bronze und lebt und blinkt da oben; es erhebt sich wie eine Krone, welche das Monument weiht, und welche am Abend Ströme von Licht ausstrahlt. Dann nimmt das Gebäude unerhörte Wendungen, es gleicht einer Kathedrale, die aus grauen und goldenen Blöcken erbaut ist. Grau sind die Pfeiler, golden die Scheiben. In dem leichten Nebel, der sich um sie verbreitet, erscheinen sie unermesslich, und alle ornamentalen Einzelheiten (die man am hellen Tage erkennt, und welche eine Kritik erfordern) verschwinden, und es bleibt nichts als das intensive Gefühl der Bewunderung.

Vergleiche würden sich aufdrängen, wenn uns Jemand in derselben Strasse weiter bis vor ein Gebäude führen würde, das eine ähnliche Bestimmung hat: das Warenhaus Tietz. Aber wenn wir alles zu sagen und zu bezeichnen hätten, was wir hassen, alles, was es Schreckliches in der Welt gäbe, würde ich nie zu Ende kommen. Wenn ich mich im Gegenteil auf das beschränke, was ich bewundere, kann ich voraussagen, dass ich bald am Ende meiner Arbeit wäre.

In Berlin, nahe dem Bahnhof Friedrichstrasse, erhebt sich ein Gebäude von geringeren Proportionen, und wenn es auch nicht für einen ganz gleichen Zweck geschaffen ist, so ist es wenigstens für einen ähnlichen. Es handelte sich darum, in einem einzigen Gebäude mehrere Läden zu vereinen, und sollten diese Läden sowohl in den Etagen, sowie auch im Parterre liegen, und alle sollten Fenster haben, die auf die Strasse gingen und von dort aus gut gesehen werden konnten. Das von Professor Messel ersonnene Prinzip legte sich notgedrungen auf, und der Architekt Breslauer hat es auf sehr geschickte Weise zur Anwendung gebracht. Er pflanzt eine Reihe von Pfeilern auf, die er mit einem Stockwerk von Räumen und dem Dach belastet und fügt dann zwischen den Pfeilern die Glasscheiben ein. Die Reproduktionen dieses Gebäudes, dem die »Polnische Apotheke« ihren Namen gegeben hat, geben Anlass zu Vergleichen zwischen diesem Bauwerk und dem Warenhaus Wertheim. Die Fehler fallen zuerst ins Auge, und gerade so wie die auf Pfeilern ruhenden Obelisken, die den Eingang bei Wertheim beherrschen, uns den ersten Eindruck verderben, so stört uns hier das wenige Uebereinstimmen einiger ornamentaler Elemente, die die vergangenen Moden nicht verleugnen können. In seinem Ensemble weist dieser Bau eine viel vollständigere Befreiung auf, als bei dem Architekten Professor Messel. Vergleichen

Sie nur die Pfeiler-Kapitäle der beiden Gebäude, und Sie werden den ganzen Weg, der zwischen der Errichtung des einen und des anderen Bauwerkes durchlaufen ist, messen. Hat der Zwischenraum eines Jahres zwischen der Vollendung des einen und des anderen gelegen? Kaum! Und es scheint, als ob im Gegenteil ein Jahrhundert verflossen wäre, zwischen der Konzeption der Kapitäle des Warenhauses Wertheim, die der allgemeinen Förmlichkeit eines Richterkopfes mit glattem Backenbart das entlehnen, was diejenigen, welche von dem Architekten Breslauer für die Polnische Apotheke ersonnen sind, von einer organischen Ornamentik fordern, die frei von allem naturalistischem Schein ist. Wie geht es nun zu, dass wir bei dem einen und bei dem andern Architekten nicht den bestimmt gefassten Entschluss finden, nichts anderes zu versuchen, als was wirklich mit dem modernen Leben und seinen Erfordernissen in Einklang steht? Wie können sie gleichzeitig der klassischen und vergangenen Art huldigen und den naiven Eifer einsetzen, der für die Schöpfung neuer Dinge nötig ist. Das gegenwärtige Leben scheint sich ihnen noch nicht mit dem vollen Glanze seiner gebieterischen und unwiderstehlichen Gewalt offenbart zu haben, Es zeigt sich nur denen, die daran glauben, durchdringt nur die Werke, welche nicht danach streben, zu gleicher Zeit, wie es selbst, Elemente anzurufen, die es verneinen; denn das Wieder-Hervorrufen der Dinge der Vergangenheit ist eine Verneinung des Lebens. Das Leben strebt nur nach einer Richtung. Sein Ziel ist die Zukunft. Und von der Vergangenheit duldet es nur den Geist und die Belehrung; es will sich wohl von der idealen und ideenreichen Substanz, welche die Reihe von Jahrhunderten absetzt, nähren, aber nicht von wirklichen Elementen, die es vielmehr als schädliche und verdorbene Ueberbleibsel ansieht.

Jedes Stückchen Zeit, jede Minute strebt danach, ihr Innerstes einem Werke einzuhauchen, das es verewigt, und das ihre Seele der Ewigkeit bewahrt. Alle diese Gefühle und alle diese Werke bereichern und vermehren die Kraft des Lebens. Sie sind die Schätze, seien es Monumente, Lieder, Verse, Skulpturen oder Gemälde, mit denen jede Minute des Lebens anbricht; sie sind die Mitgift dieser Prinzessinnen; jeder dieser Schätze ist ewig, nicht dadurch, dass er durch seine Anwendung und seinen Ausdruck für alle Jahrhunderte passend wäre, sondern weil die Seele des Augenblicks in ihm schlägt; das Leben selbst schlägt in ihm, das Leben, welches ein Lichtstrahl, welcher über eine in Ornamenten geschnitzte Fläche hingleitet und wieder abprallt, erweckt und wiedererweckt, und welches keine andere Absicht als dies wunderbare Spiel hat; das Leben, welches das Erwachen der Worte und der Musik erregt, welche der Rhythmus vereint hat, und welchen seine geheimnisvolle Macht eine Existenz bereitet, die weit über derjenigen der Gedanken steht, die sie enthalten, das Leben, das der Einklang der Farben hervorruft, deren Wahrnehmung unsere Augen jedes Mal in Erregung setzt, wenn diese Harmonieen oder Kontraste auf



RICH. RIEMERSCHMID – MÜNCHEN. *Spiegel-Umrahmung.*

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Lehnstuhl.*

sie wirken. In allen diesen Fällen können die Werke nicht durch das auf uns wirken, was sie vorstellen, sondern nur durch das Leben, das sie enthalten, das sie zurückbehalten haben, und das sie dauernd erhalten werden.

Wenn wir alle auf die gleiche Weise die Kunstwerke des Altertums und einer näher liegenden Vergangenheit genössen, so würden wir keine Gefahr laufen, sie zu lieben, noch dem gegenwärtigen Leben Unrecht zu thun. Aber ach! die Kunstschulen lehren anders, und die meisten unter uns bleiben trotzdem später »folgsame Schüler«.

Die Architekten sind geneigter als niemand, jede Selbstständigkeit im Schaffen zu verlieren, für sie und ihren Gebrauch haben geschickte Zuschneider die Architektur in Stücke geschnitten, die sie ihnen dann unter dem Namen von »Stilen« vorgelegt haben. Man kann nicht sagen, dass man mit den anderen Künsten so förmlich verfahren ist; das Uebel der Nachahmung ist darin weniger flagrant und weniger verderblich.

Die Unterweisung, die den Ingenieuren gegeben ist, ist frei von diesem ursprünglichen Fehler, die Vergangenheit lastet in keiner Weise auf ihnen, und Niemand denkt daran, ihnen ältere Praktiken entgegenzusetzen, als wie die, welchen sie huldigen; sie sind frei, Neuerungen einzuführen, und man begreift sie nicht anders, als wenn sie neue Formen bringen. Nun verdanken sie alle derselben dem logischen und folgerechten Konstruktions-Prinzip, das ihre einzige Regel und ihr einziger Glaube ist. Dieser Glaube schützt sie gegen die gefährlichen Schmarotzer, welche versuchen, die neuen Formen, sobald sie entstanden sind, zu verderben, sie zu vernichten oder sie unter irgend welchem naturalistischen Schein zu verbergen, und welche z. B. aus diesem bewunderungswürdigen Stein-Unterbau, auf dem die Metall-Konstruktion der Hochbahn von Berlin ruht, eine Reihe von sitzenden Sphinxen machen würden, welche die Entartung des Gehirns der Architekten — der alten Art — so gern nach dem alten Egypten versetzt hätte. Ihnen ist da eine schöne Gelegenheit verloren gegangen, und die Dienste ihrer stäten ornamentalen Wiederholung waren nicht erforderlich. Wir aber sehen in gewissen Teilen der Hochbahn die triumphierende Verwirklichung der modernen Kunst, einen Sieg der neuen und reinen Formen. Wir können sie ohne Vorbehalt geniessen, sobald wir ihre Schönheit an den Tag gelegt haben. Denn sie gehört uns wohl diese Schönheit, die einzig aus Mitteln schöpft, die unserer Epoche angehören, die sie kennzeichnen und verherrlichen. Diese Formen sind geistig, lösen geistiges Wesen um sich herum und sprechen zu denen, die sie betrachten, von den erhabendsten und edelsten Dingen. Sie bezeichnen die fortdauernde Errungenschaft des Menschen im Reiche der Formen und die Umwälzung dieser zu grösster Zartheit, die uns mehr und mehr von dieser primitiven und plumpen Uebereinanderhäufung eines Steines auf den andern entfernt, und welche den Fortschritt und die Verfeinerung seit dem Bau der Pyramiden ausdrücken. Mit Stolz und Vertrauen können wir in dieser Entdeckung fortfahren und diejenigen, welche sich ohne Hintergedanken dieser Errungenschaft widmen, schöpfen Kraft in diesem Vertrauen und in diesem Stolz. Eine neue Freude kennzeichnet ihre Werke, ebenso wie die Eigentümlichkeiten des Fatalismus, die darin zu Tage treten, danach streben, dem modernen Leben eine neue und heitere Sphäre zu schaffen. Wenn man denkt, dass in Städten und Strassen alle Gebäude Aehnlichkeit haben könnten mit dem Warenhaus Wertheim, mit der Polnischen Apotheke und mit dem bedeckten Bau für die Geleise der Hochbahn. Wenn in den Häusern alle Zimmer und Möbel

ähnliche Eigenschaften — von logischer, folgerechter und einfacher Bauart haben könnten — wie diejenigen des Meisters Riemerschmid, des Architekten Kühne und wie die von Frl. von Brocken, dann wäre das Leben offenbar würdevoller, erhabener und geistigerer Art. Die Schönheit würde sich dabei regelrechter entwickeln und von den schlechten Berührungen und von allem, was an Niedrigem dahin arbeitet, sie zu verderben, bewahrt bleiben. Ich stelle dem, was wirklich niedrig ist, ich meine ein Interieur, wo alles, was es enthält, lügt, selbst den Geist der Dinge belügt, ihren Nutzen verbirgt und den Gedanken zu unreinen Dingen schweifen lässt, die ihn auf Irrwege führen, so dass man sich einen Schrank wie eine Karrikatur eines Tempels vorstellt, einen Stuhl wie einen Teufel aus Holz, der sich auf seinen Beinen und Händen aufrichtet, einen Beleuchtungs-Gegenstand, wie ein festes Schloss, das mittelst Ketten an der Decke aufgehängt ist — allen diesen Schändlichkeiten stelle ich so reine, so wahrhaft aufrichtige und moralische Konzeptionen, wie die von R. Riemerschmid, Kühne und Frl. von Brocken entgegen.

Die Einfachheit der Werke Riemerschmids ist von Adel durchdrungen, und jedes derselben ist eine gute Handlung. Sie offenbaren das bewundernswerte Prinzip, auf welches wir vereint den neuen Stil gründen wollen. Wir haben einen anderen Begriff von demselben als diese schlauen und geschäftigen Fabrikanten, die seit einigen Jahren Dinge »neuesten Stils« anbieten, und die ganz einfach das Wort »Stil« missbrauchen, wie sie übrigens auch die Künstler missbrauchen, die gewissenhaft und mühselig diesen Stil ausarbeiten, welche aber beim Anblick dieses Kindes, welches täglich wächst und gedeiht und das in seiner Unschuld lächelt über die Kämpfe und Mühen, die uns vorbehalten sind und über die Händel, deren Gegenstand es schon jetzt ist, zum Mitleiden bewegt werden.

Ich brauche nicht zu sagen, dass unser Prinzip nicht neu, sondern dass es ebenso alt ist wie die Architektur selbst, aber dass es heute so vollständig vergessen ist, dass es scheinen könnte als ob es nie existiert hätte. Im Grunde ist es vielleicht besser, dass es so ist, denn wir widmen uns mit grösserem Eifer der Schöpfung neuer Dinge, als dass wir das Alte wieder aufrühren. Und die Illusion, die wir mittels eines neuen Prinzips erwecken, ist um so wirkungsvoller, als wir wirklich neue Dinge schaffen.

Nicht das Prinzip selbst verleiht ihnen diesen Karakter der Neuheit, wohl aber, dass wir versuchen, neue Bedürfnisse zu befriedigen, die von denen, welche vergangene Generationen zu befriedigen suchten, weit verschieden sind. Sie karakterisieren den Stil, nach dem wir streben, mehr, als einerlei welches Prinzip. Sie sind allmächtig, und das Prinzip, das ich verteidige, ist selbst die Folge eines intensiven modernen Bedürfnisses nach geistiger Ordnung und Gesinnung.

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Toilette.*

Die Anzahl derer, die sich unter die Führung dieses verstandesmässigen und folgerechten Konstruktions-Prinzips stellen, nimmt beständig zu. *Peter Behrens* scheint sich ihnen auch einreihen zu wollen. Ich habe *Frl. von Brocken* angeführt, die sich uns angeschlossen hat, indem sie Klugheit mit Eleganz und Geschmack verband; ich muss auch noch den Architekten *E. Beutinger* aus Darmstadt hinzufügen, welcher bei der Schöpfung seines Boots-Hauses für den Mannheimer Ruder-Klub jedesmal dann seine besten Ideen fand, wenn er sich an das Prinzip einer Konstruktion hielt, die über die ihm zur Verfügung stehenden struktiven und ästhetischen Mittel nicht hinausging. Man

ARCHITEKT A. BRESLAUER—BERLIN. *Pfeiler der Fassade der »Polnischen Apotheke.«*

sieht an den Reproduktionen in diesem Hefte (S. 119, 120, 121, 128), dass er nur in diesem Falle wirklich Glückliches schuf, und dass seine Schöpfungen von zweifelhaftem Geschmack werden, wenn er sich von jenem Prinzipe entfernt. Das verstandesmässige und folgerechte Konstruktions-Prinzip ist eine ebenso absolute Regel, wie der Glaube absolut ist. Es geht nicht an, sich nur von Zeit zu Zeit danach zu richten, wie es sich auch nicht passt, nur von Zeit zu Zeit zu glauben und fromm zu sein. In beiden Fällen ist es besser ganz frei zu sein, weil das Heil auch anderswo sein kann. Das Heil wird aber niemals in Kompromissen liegen und es erscheint nur wie ein Wunder, dass ein Künstler zwei Schöpfungs-Prinzipien haben kann und dass er *aufrichtig* sie zu vereinen sucht.

Durch Berechnung kann der Mensch alles; aber ich denke, wohlverstanden, nicht daran, irgend einen der hier genannten Künstler zu beschuldigen zwei oder mehreren Göttern auf einmal zu dienen. Auf ihnen lastet die Schwere ihrer ganzen Erziehung und reisst sie wider ihren Willen fort, sobald sie sich ein wenig hingeben. Für uns ist es leichter als für sie *etwas Ganzes* zu sein. Die Neuerer sind beinahe immer Autodydakten. Die Belehrung hat bei ihnen keine Spuren hinterlassen, und hat ihren Geist nicht eingeschläfert. Der verwegene und freudige Sturm, den die Neuerer, die sich in Deutschland Riemerschmid, Behrens, Pankok, Obrist und ich selbst nennen, gewagt haben, zeugt wohl davon. Kühn, närrisch, ihre Kraft und Frische verkündend, ist die Schar weit *von einem Ziele entfernt, das ich wohl sehe.* Ich fürchte, dass unsere Arbeit einst nur bewertet wird, wie eine grosse hinweisende Geberde, der das Zusammenraffen unserer vollsten Energie Kraft verliehen hat. HENRY VAN DE VELDE.

✿

TURINER AUSSTELLUNG. Die Eröffnung der Ausstellung ist unwiderruflich auf den 26. April cr. festgesetzt. Der Präsident des *französischen* Ausschusses, Mr. Gérôme, hat nun auch die Teilnahme der staatlichen Manufakturen von Sèvres und der Gobellins erlangt. Die *holländische* Regierung hat ihrer Sektion eine Unterstützung von 10000 Gulden bewilligt, während ihr eine Summe in gleicher Höhe von privater Seite zufloss. Auch von den *Vereinigten Staaten* gingen inzwischen sehr erfreuliche Nachrichten ein. Aus ihnen geht hervor, dass die Anmeldungen stets weiter einlaufen, und in letzter Zeit sich auch die Rockwood Pottery Comp. aus Cincinnati mit einer äusserst interessanten Sammlung, sowie die berühmte Firma Tiffany, die Henry Bonnard Bronze Comp. und der Bildhauer P. R. Bartlett, letzterer mit Bronzen, beteiligen werden. Schliesslich verspricht auch die *japanische* Sektion einer weitgehenden Bedeutung nicht zu entbehren. — Der Vorstand des *Verbandes der deutschen Kunstgewerbe-Vereine*, bestehend aus Prof. v. Thiersch, Hof-Juwelier Merk und Direktor Welzel aus München sowie Architekt Bruno Möhring aus Berlin wurde vom Reichskanzler und dem Grafen Posadowsky empfangen, wobei die Pläne für die deutsche Abteilung vorgelegt wurden. Der Reichskanzler und Graf Posadowsky sagten jede Förderung der Bestrebungen auf eine würdige Vertretung deutschen Kunstgewerbes in Turin zu.

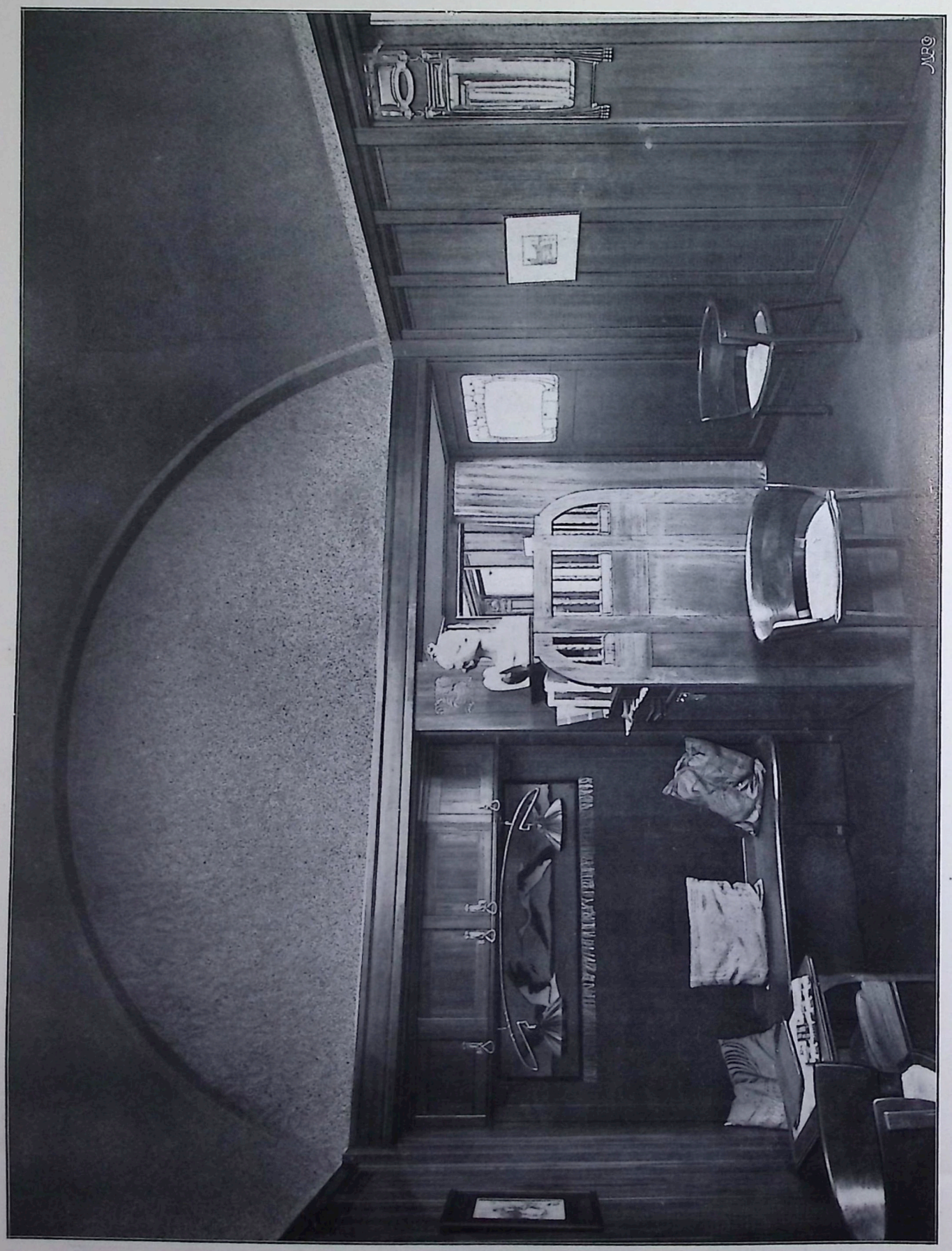
ARCHITEKT A. BRESLAUER—BERLIN.

HAUPT-FASSADE DER »POLNISCHEN APOTHEKE« IN BERLIN. ✻ FAÇADE PRINCIPALE DE LA «POLNISCHE APOTHEKE» A BERLIN.

TEIL-ANSICHT EINER STATION DER ELEKTRISCHEN HOCHBAHN IN BERLIN. ✲
FRAGMENT D'UNE DES STATIONS DU CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN DE BERLIN.

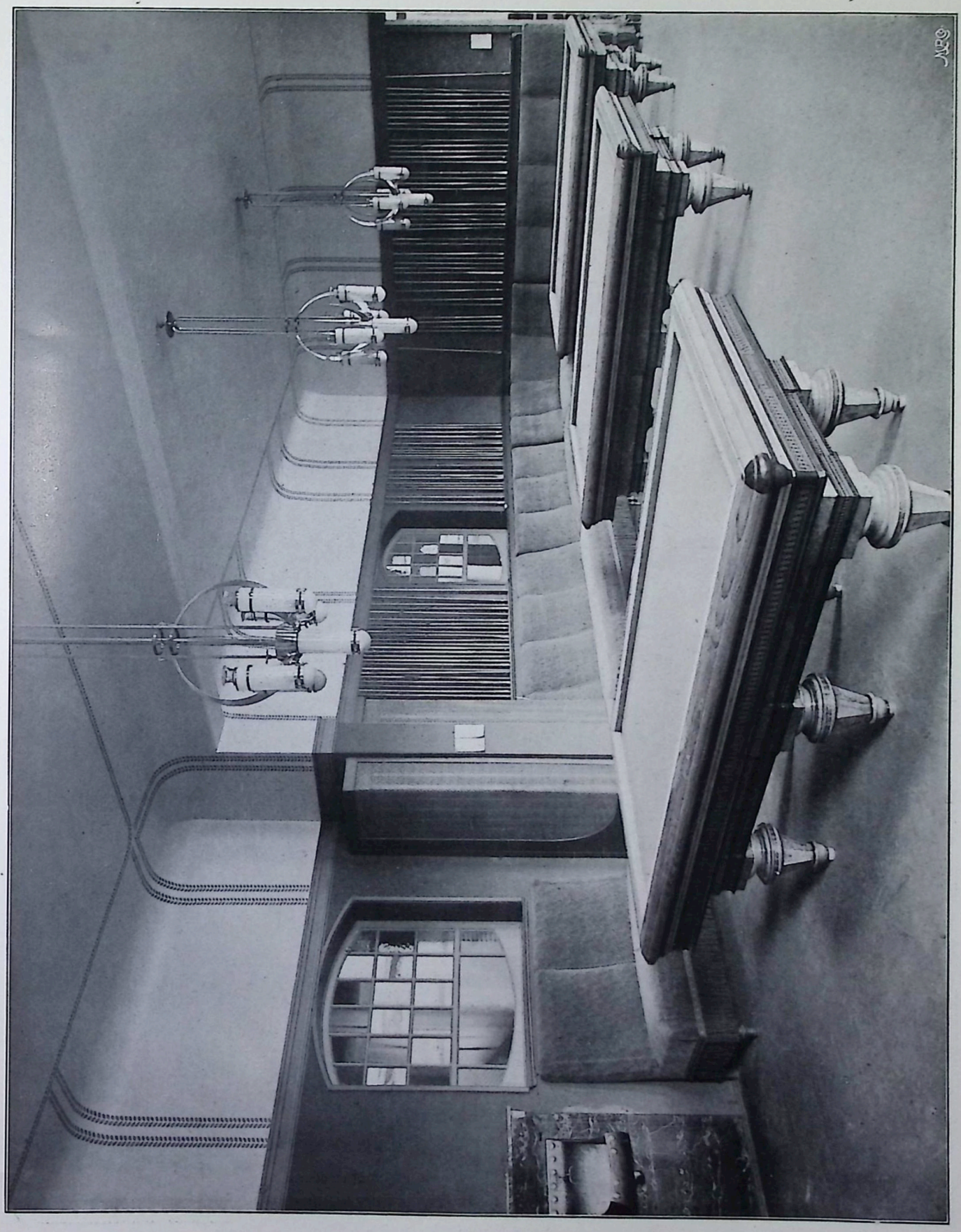
PARTIE DES UNTERBAUES DER NEUEN ELEKTRISCHEN HOCHBAHN VON BERLIN.
PILIERS SUPPORTANT LA VOIE FERRÉE AU CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN DE BERLIN.

PARTIE DES UNTERBAUES DER NEUEN ELEKTRISCHEN HOCHBAHN VON BERLIN.
PILIERS SUPPORTANT LA VOIE FERRÉE AU CHEMIN DE FER MÉTROPOLITAIN DE BERLIN.



ARCHITEKT M. H. KÜHNE—DRESDEN.

VORRAUM EINES HERREN-ZIMMERS.
ANTICHAMBRE DE BUREAU D'HOMME.



ARCHITEKT M. H. KÜHNE—DRESDEN.

BILLARD-ZIMMER. * SALLE DE BILLARD.

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

MÖBEL EINES VORZIMMERS.
MEUBLES D'ANTICHAMBRE.

RICHARD RIEMRRSCHMID
* * —MÜNCHEN. * *

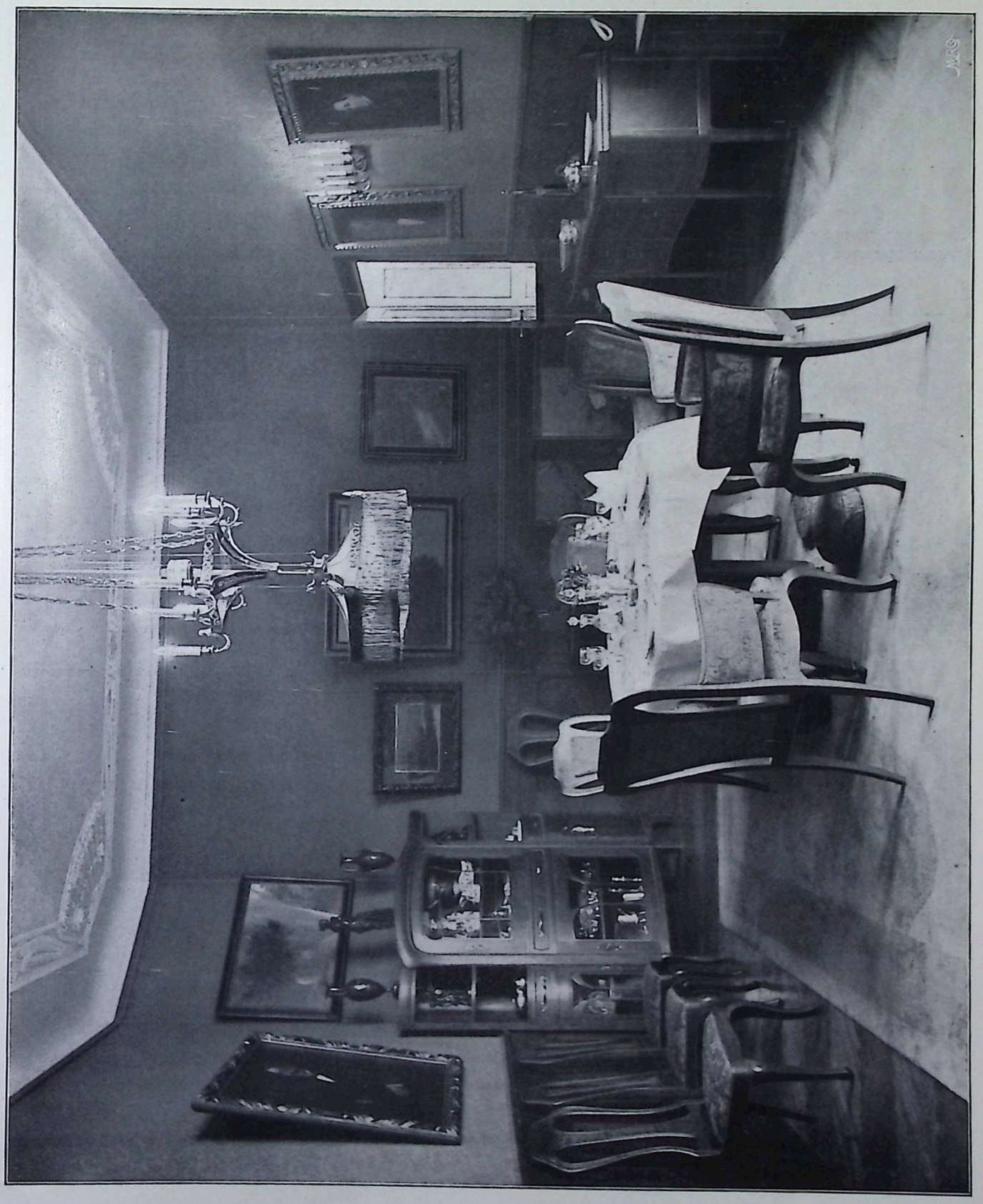
ANRICHTE. — BUFFET.

RICHARD RIEMERSCHMID.
* * —MÜNCHEN. * *

VORRAUM. — VESTIBULE.

ARCHITEKT PROF. MESSEL—BERLIN.

VILLA WERTHEIM IM GRUNEWALD (BERLIN).
VILLA WERTHEIM A GRUNEWALD (BERLIN).



FRL. VON BROCKEN—BERLIN.

ESSZIMMER IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.
SALLE A MANGER * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

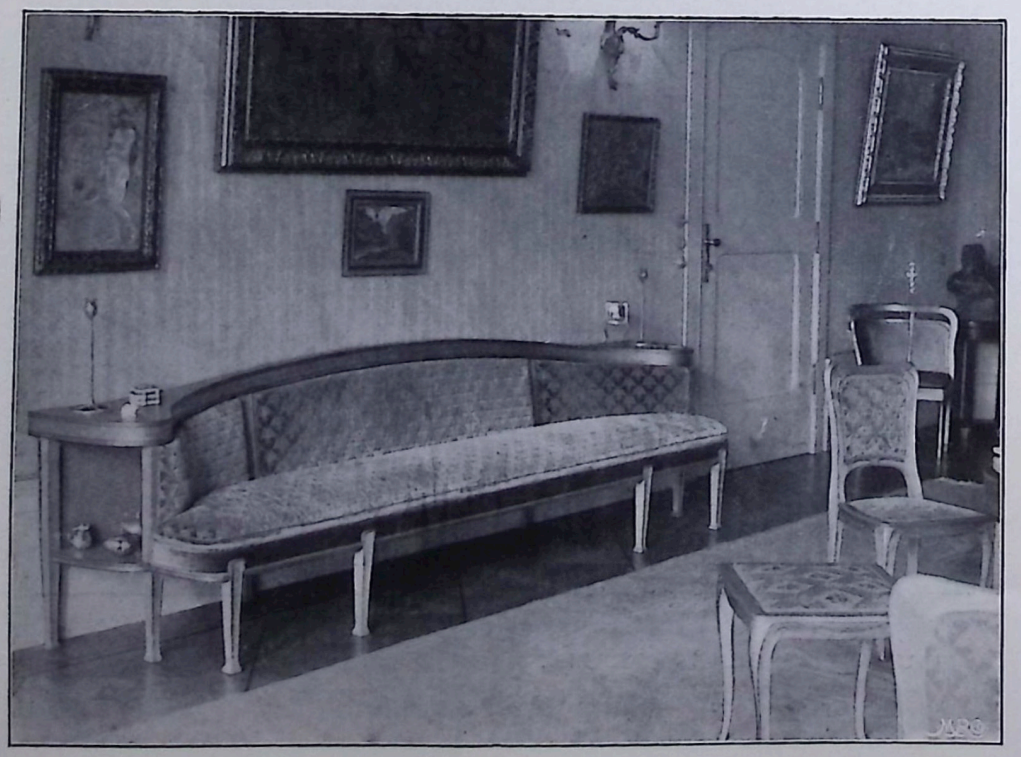
FRL. v. BROCKEN—BERLIN.

ESSZIMMER IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN. *

SALLE A MANGER * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

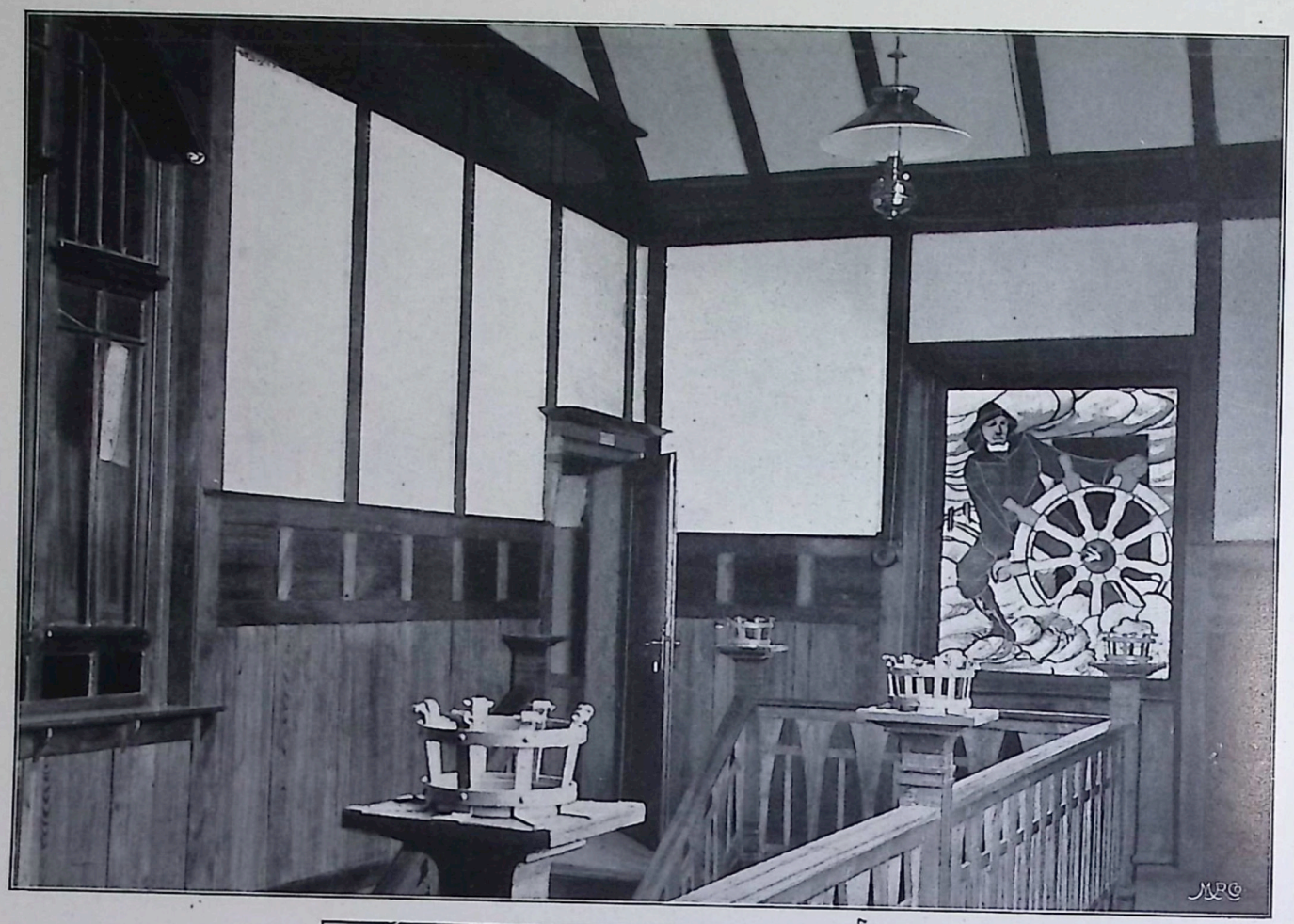
SALON-MÖBEL IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.

MEUBLES DE SALON * APPARTEMENTS DE M. LE DIR. ST.—BERLIN.



ARCH. BEUTINGER—DARMSTADT.

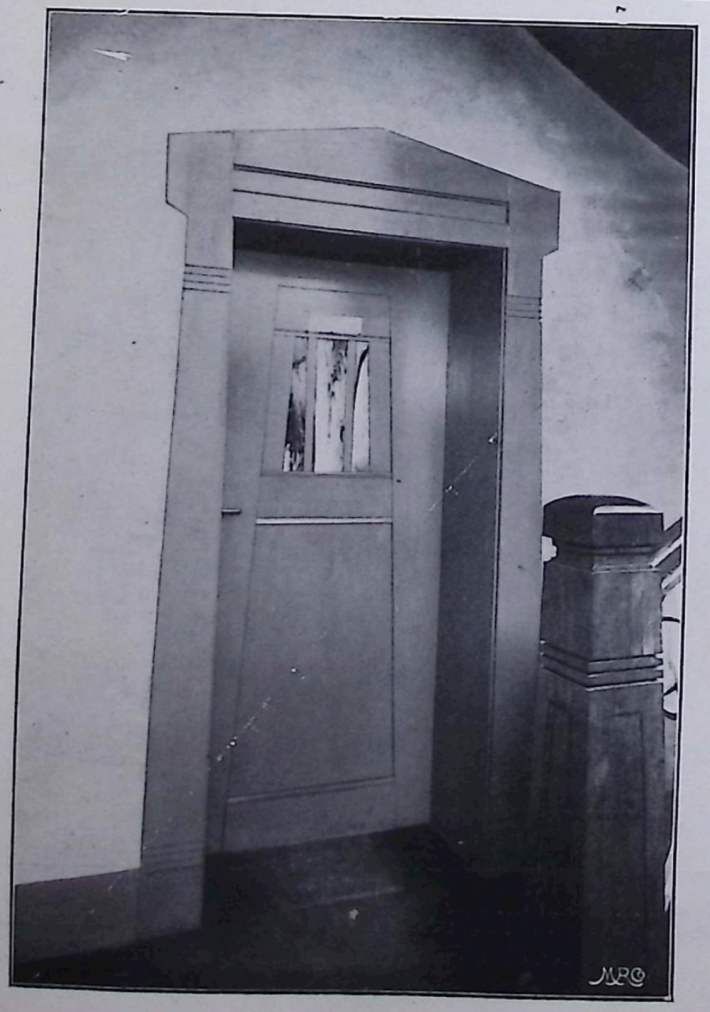
HAUPT-AUFGANG IM NEUEN BOOTS-HAUSE DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT.
VESTIBULE DANS LE CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM (BADE).



ARCHITEKT BEUTINGER — DARMSTADT. * * * *

BOOTS-HAUS DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT. PARTIE AUS DEM TREPPEN-HAUSE. *

CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM. PARTIE DE LA CAGE D'ESCALIER. * *



ARCHITEKT BEUTINGER — DARMSTADT. * * * *

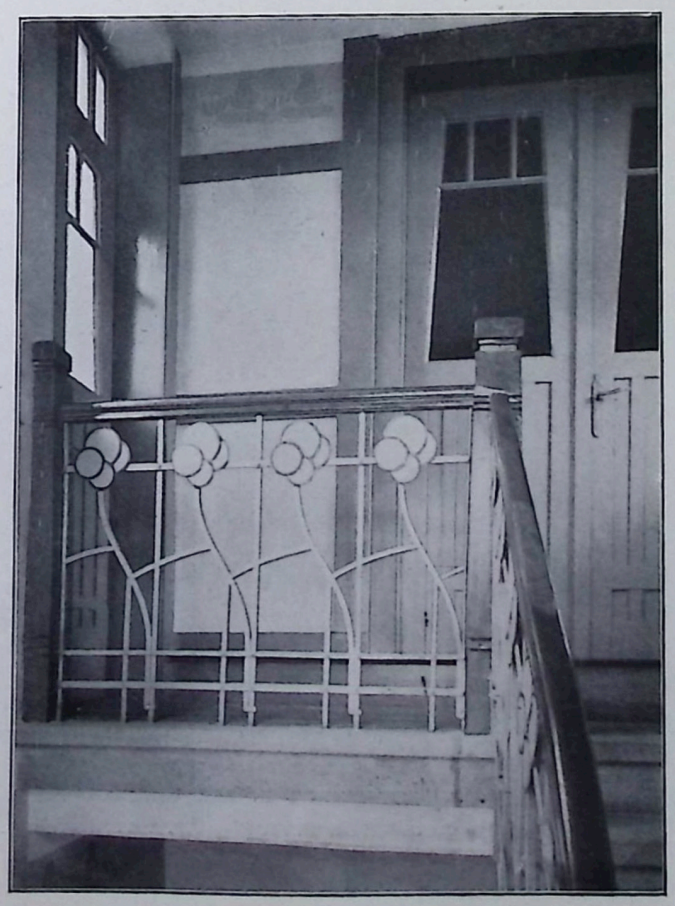
BOOTS-HAUS DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT. THÜRUMRAHMUNG. * * * * *

CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM. GARNITURE D'UNE PORTE. * * *

ARCHITEKT BEUTINGER —DARMSTADT. * * * *

BOOTS-HAUS DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT. PARTIE AUS EINEM CORRIDOR. * *

CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM. PARTIE D'UN CORRIDOR. * * * *



ARCHITEKT BEUTINGER —DARMSTADT. * * * *

BOOTS-HAUS DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT. SCHMIED-EISERNES TREPPEN-GELÄNDER.

CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM. BALUSTRADE EN FER FORGÉ. * *

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

ARBEITS-ZIMMER IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.— BERLIN.
CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

BIBLIOTHEK IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.
BIBLIOTHÈQUE * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

TEIL-ANSICHT EINES ARBEITS-ZIMMERS IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.— BERLIN.
PARTIE D'UNE CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.— BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

ARBEITS-ZIMMER IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST. — BERLIN.
CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

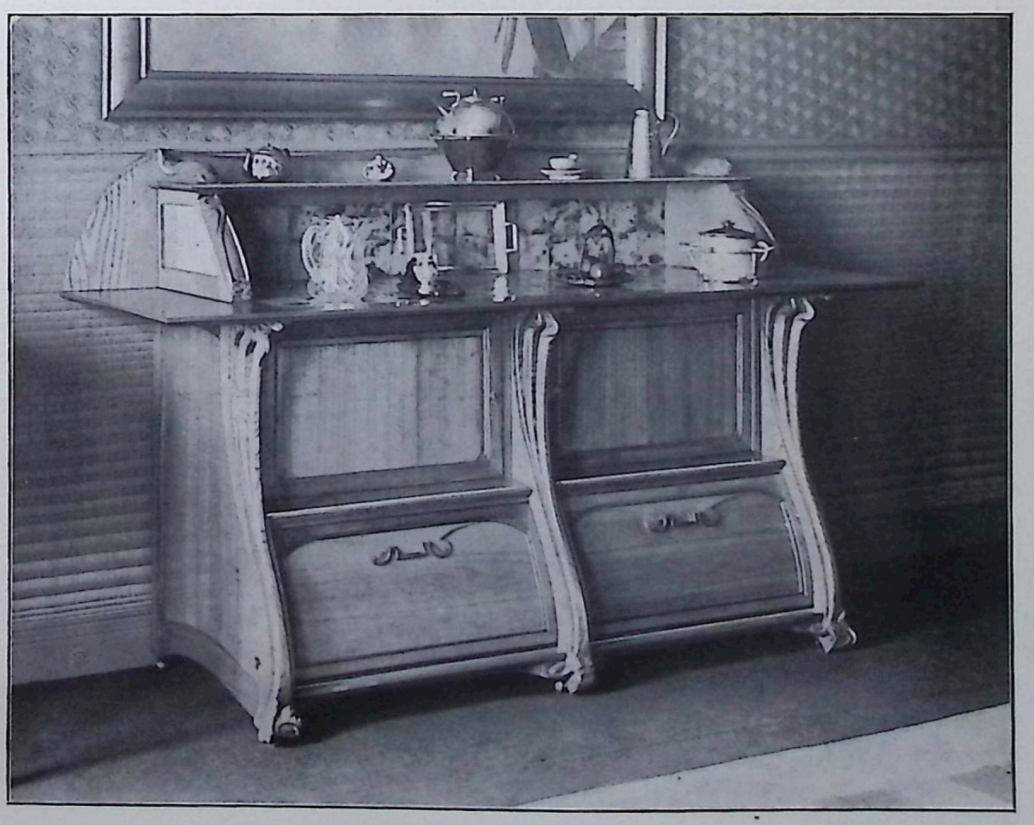
GROSSES SOFA EINES ARBEITS-ZIMMERS IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.
GRAND CANAPÉ D'UNE CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIR. ST.—BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN.

TEIL-ANSICHT DES ARBEITS-ZIMMERS IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.
PARTIE DE LA CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.

H. VAN DE VELDE—BERLIN. TEIL-ANSICHT EINES ARBEITS-ZIMMERS IN DER WOHNUNG DES HERRN DIREKTOR ST.—BERLIN.

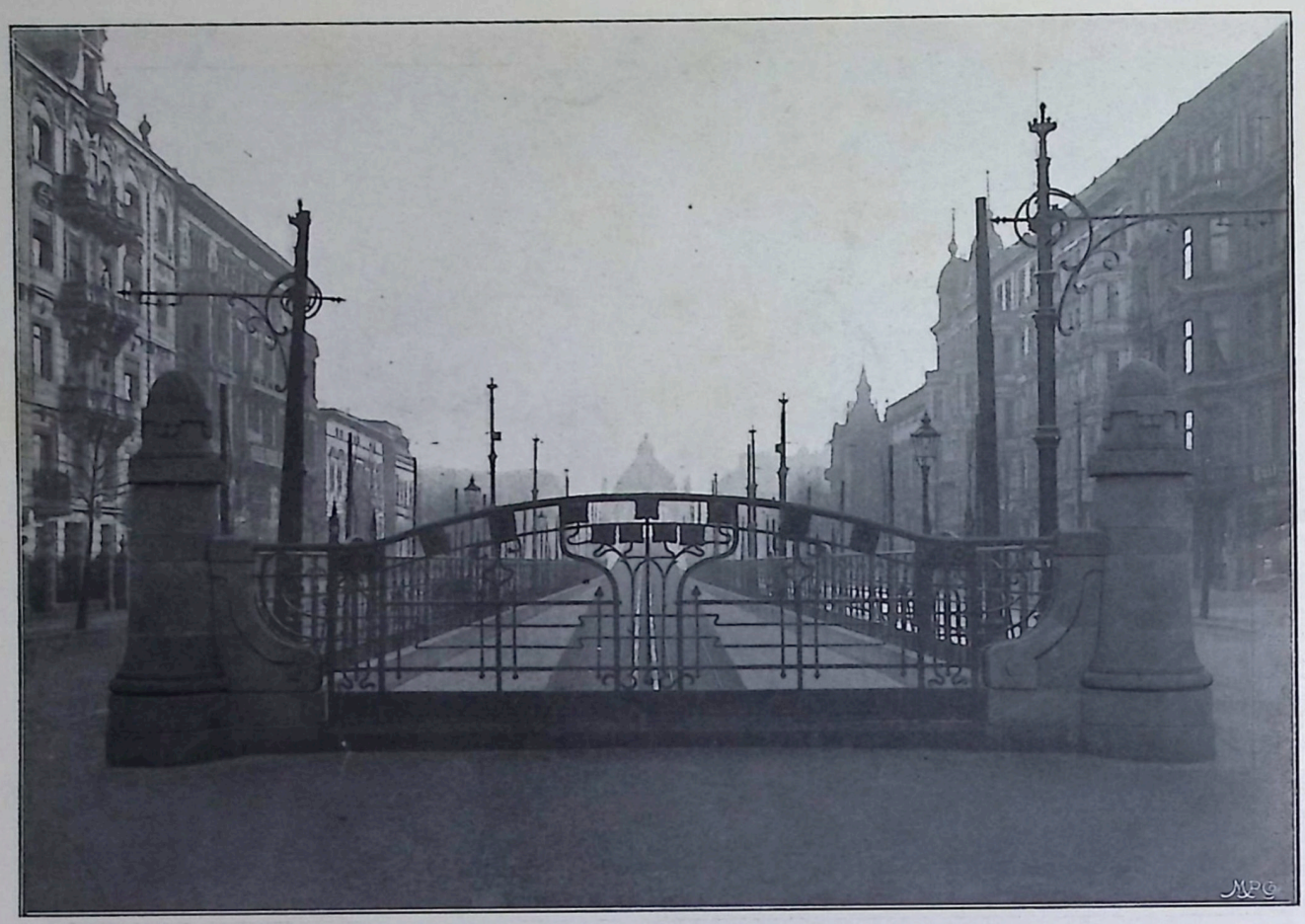
PARTIE D'UNE CHAMBRE DE TRAVAIL * APPARTEMENTS DE M. LE DIRECTEUR ST.—BERLIN.



H. VAN DE VELDE —BERLIN. * * *

ESSZIMMER-BUFFET.

BUFFET D'UNE SALLE A MANGER. * * *



EISERNES GITTER AN DER STELLE, WO DIE HOCH-BAHN BERLINS UNTERGRUND-BAHN WIRD. * * * *

CLÔTURE EN FER A L'ENDROIT OÙ LE MÉTROPOLITAIN AÉRIEN DE BERLIN DEVIENT SOUTERRAIN. * *

ARCH. BEUTINGER — DARMSTADT. * *

BOOTS-HAUS DER MANNHEIMER RUDER-GESELLSCHAFT. NEBEN-EINGANG.

CLUB DE LA SOCIÉTÉ DE CANOTAGE DE MANNHEIM. ENTRÉE LATÉRALE. * *

REDAKTION VON SEITE 101—128: H. VAN DE VELDE—BERLIN. RESPONSABLE POUR LES PAGES 101—128: H. VAN DE VELDE—BERLIN.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. MAI-HEFT.

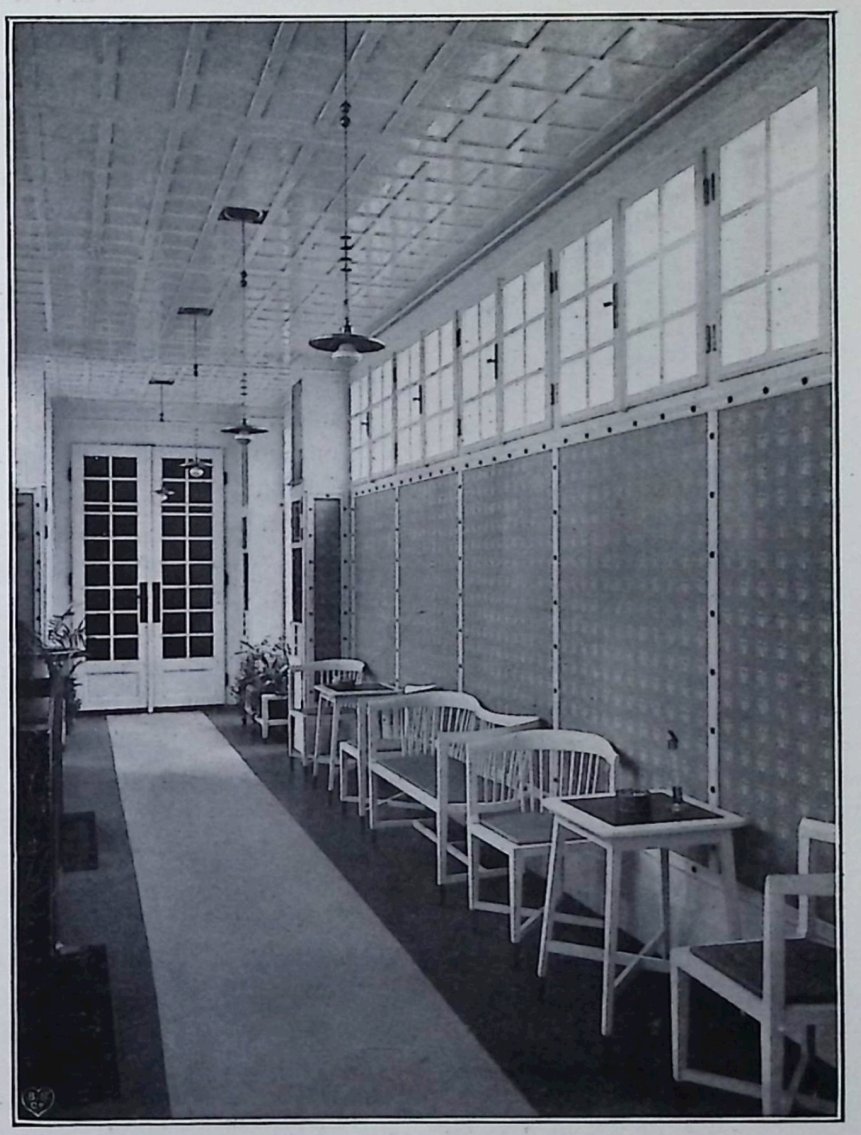
Innen-Kunst von Prof. Joseph Hoffmann - Wien.

Die Forderungen, welche die heutige Zeit an die Zweck-Kunst stellt, sind in allen Kulturländern dieselben. Aus den Uebereinstimmungen ergiebt sich der Zeitstil, dessen wesentliche Merkmale heute sind: Zurückgehen auf die konstruktiven Elemente, in denen das eherne Gesetz der Zweckmässigkeit wirksam ist, sinnfällige Ausnützung der Materialwerte, welche hier die zusammenfassende Kraft des Eisens, dort die Weichheit der Fichte, die zähe Wucht der Eiche etc. sichtbar macht und aus ihren natürlichen Eigenschaften neue dekorative Werte zieht. Die unmittelbare Anknüpfung an die Natur, an die funktionellen Bedürfnisse und Gewohnheiten des Menschen schliesst grundsätzlich die Wiederholung gebrauchter historischer Formen aus und eröffnet ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten, die eine lebendige organische Beziehung zu unserem Wesen unterhalten. In diesem engen Anschluss an die natürlichen Forderungen liegt also das Gemeinsame der heutigen angewandten Kunst, aber zugleich auch das Differenzierende. Die Lebens-Erfordernisse, soweit sie in den Gebrauchsdingen des Alltags, in den Gegenständen der Häuslichkeit zum Ausdruck kommen, sind allgemeiner Natur, aber überall sprechen sie eine andere Sprache, einen anderen Dialekt. So spüren wir bald in der allgemeinen Kultur die persönliche, in den typischen Formen die Individualität, im Zeitstil den Geist der Heimat, den Genius loci. In England, in Deutschland und bei uns wird nach denselben allgemeinen Grundsätzen gearbeitet, aber überall mit anderen Ergebnissen. Daran ist die Ortstümlichkeit schuld, die Heimat-Kultur, die als Obertöne im modernen Schaffen leise mitschwingt und die lokale Färbung erzeugt. Was in England heimatlich ist, ist es darum nicht bei uns, trotz äusserer typischer Aehnlichkeit. Es zeigt sich auf diese Weise, dass die moderne Stilbildung, da wo sie von innerer Wahrhaftigkeit getragen ist, weiter nichts ist als fortentwickelte Tradition. Wir empfinden das mit vermehrter Dankbarkeit, wenn wir ein Interieur von Joseph Hoffmann betreten, denn wir sind in Oesterreich lange Zeit unter dem Eindruck fremder Formen gestanden, altdeutscher, gotischer und zuletzt englischer Formen, die für uns nichts bedeuteten als Mode, Entlehnung, Heimatflucht. Damit ging natürlich das sichtbare, lebendige Verhältnis unseres Städters zu seiner häuslichen Umgebung verloren, er wurde Fremdling im eigenen Heim. Höchstens ein Bild von Schwind oder Danhauser erinnerte an die längst entflohenen Haus-Götter der zur Legende gewordenen Wiener Kultur,

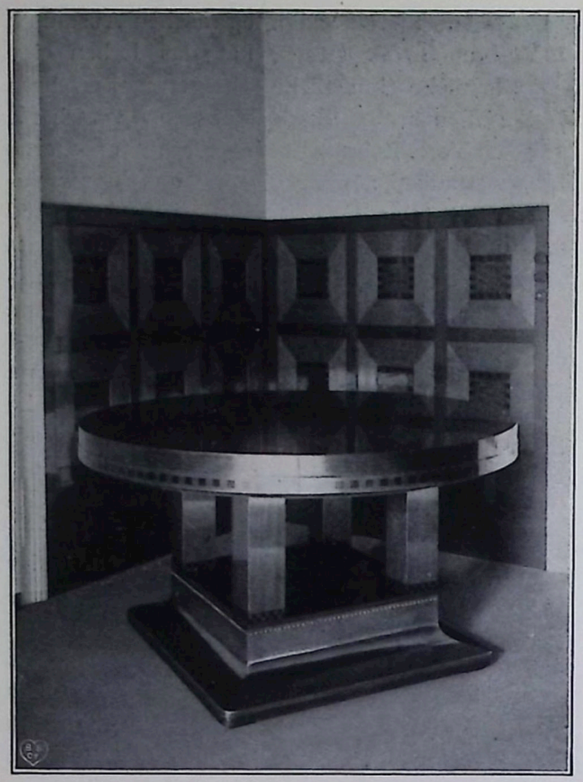
deren Stimmung die Nachgeborenen ergreift wie ein altes halbvergessenes Wiegenlied. In jenen Tagen, die ihre künstlerische Weihe von Schwind, Schubert, Grillparzer, den Fröhlichs u. v. a. empfing, ist die österreichische Kultur stehen geblieben. Erst die moderne Kunst, die dem Zeitgeist entsprechend, wieder an dem Volkstümlichen anknüpft, hat den Weg zur Natur und zur Heimat aufgesucht, in der die Wurzeln jeder Kultur liegen, die aus eigener Kraft erwächst. In den Räumen, die Prof. Hoffmann geschaffen, ist jene Stimmung des Biedermeier-Interieur eingefangen und festgehalten, jener Geist der Gemütlichkeit und Gastlichkeit, mit einem Wort der Genius loci, und es ist darin kein Tisch, kein Stuhl, kein Schrank, kein Gegenstand des Gebrauchs, der nicht den Geist der Vorfahren trüge und dabei durch die konstruktive Einfachheit und Zweckdienlichkeit als Niederschlag unserer allgemeinen modernen Kultur erschiene. Räume, die unsere Geberden und Bewegungen maßvoll aufnehmen, weil sie mit unserem Wesen organisch im Einklang stehen, und die die Stimme unseres Herzens und Geistes austönen lassen, weil unsere Ahnen-Kultur in ihnen leise fortschwingt, deren Fortentwickelung sie bedeuten. Es ist daraus leicht zu erklären, dass sich Alt-Wiener Gegenstände den Neuschöpfungen so harmonisch einfügen. Denn wo sie sich im Familien-Besitz vorfinden, nimmt sie Joseph Hoffmann mit klugem Bedacht in die moderne Raum-Gestaltung auf. Und was für prächtige intime Wirkungen sich dabei ergeben! So ein altes Möbel erzählt eine Geschichte von verschollener Zeit, und da ist es von bestrickendem Zauber, wenn die neuen Gebilde ringsum ein Echo zurückwerfen. Das ist der Fall, wenn — wie hier — diese neuen Gebilde mit ihrer Jugend und Kraft die ererbten Züge einer vornehmen, alten Rasse tragen. Das thun sie, wie gesagt, aber in verfeinerter, veredelter Weise. Das ist nun freilich nicht so zu verstehen, als ob das Empire- oder das Biedermeier-Möbel, in welchem die grosse Historie der österreichischen Barocke ausklingt, für unsere modernen Formen hätte vorbildlich sein können. Denn die Voraussetzungen, welche jene alten Formen geschaffen haben, sind von den heutigen grundverschieden. Im Zeitalter der Barocke ging die Formgebung von dem Luxus-Bedürfnis absoluter Fürsten-Herrlichkeit, und von dem sinnberückenden Prunk ecclesiastischer Glanz-Entfaltung aus. Von oben her kam die Stil-Anregung. Hof und Kirche schufen den Formenschatz, den die bürgerlichen und bäuerlichen Künstler und Kunst-Handwerker für die volkstümlichen Bedürfnisse zurechtlegten, wobei natürlich die praktische Benutzbarkeit in's Hintertreffen gerückt wurde. Aber es ist für die Einheit jener Kultur bezeichnend, dass die überladenen Formen, in welchen das Macht-Bewusstsein der weltlichen und der geistlichen Herrschaft adäquaten Ausdruck fand, bis zu einem Grade volkstümlich wurden, dass sie schliesslich bis in den einfachsten Haushalt eindrangen als Abglanz absolutistischer und sacerdotaler Herrlichkeit. Die Napoleon-Herrschaft hatte dem Spuk ein Ende gemacht und weckte die antiken Traditionen zum neuen Dasein. Die strengen classicistischen Formen des

PROF. JOS. HOFFMANN — WIEN. *Haus des Herrn Direktor K. — Wien.*
Verbindungs-Gang. Sämtliche Möbel und Holz-Partieen weiss lackiert.
Heiz-Körper in schwarzem Marmor. * Ausführung W. Müller — Wien.

Empire haben sich auch mit unserer heimischen Art, mit dem Volksgeist auseinandersetzen müssen. Mit dem Glanz der Napoleon-Zeit verschwand auch der Empire-Stil; aus dem Kosmopolitismus und seinem politischen Katzenjammer flüchtete man ins alte romantische Land, Uhland, Eichendorff, Schubert weckten die schwärmerische Liebe zur Natur, und ein Einschlag des ländlichen Elementes führte zu den biederben, quadratischen und cylindrischen Formen des Biedermeier-Möbels, dem Reminiszenzen aus dem Barock- und Empire-Stil als dekorative Details hängen blieben. — Unsere heimischen modernen Formen, wie sie die Interieurs Joseph Hoffmanns zeigen, gehen von der entgegengesetzten Voraussetzung aus. Nicht von oben her wird heute der Stil diktiert, sondern von unten her. Die heutigen Produktions-Verhältnisse, die Entwickelung der Technik, der Industrie haben die neuen sozialen Grundlagen geschaffen, aus denen die moderne Formen-Sprache hervorgegangen ist. Welche Umwälzungen hat z. B. das neue Beleuchtungswesen auf dem Gebiet der Metall-Industrie hervorgerufen! Die Erfindung der Elektrizität allein hat zu Beleuchtungs-Körpern geführt, deren Formen aus keiner Tradition geholt werden konnten, sondern aus dem Wesen der Sache geschöpft werden mussten. So geht es auch mit den anderen Gebrauchsdingen. Das Auswachsen der Städte zu Welt-Städten hat zu neuen bis dahin nie gekannten Lebens-Formen geführt. Durch das Zusammendrängen so vieler Menschen an einem Ort und den dadurch bedingten raschen Austausch und Verbrauch der Güter, hat das Leben eine ausserordentliche künstliche Steigerung erfahren und den Typus des Stadt-Menschen verschärft. Aus diesen Verhältnissen ist eine spezifisch moderne Aufgabe erstanden, nämlich die: inmitten des rasselnden Getriebes der Fabriken, des Strassen- und Geschäfts-Verkehrs den Zustand der Wohnlichkeit herzustellen, Räume zu schaffen, welche die Urbanität der Sitten und Lebens-Gewohnheiten verkörpern, und als friedliche Inseln inmitten des hastigen Welt-Treibens das Gefühl der Heimat wachhalten. In der That, die moderne Stadt-Wohnung ist unser jüngstes Problem. Früher kannte man es nicht. Denn wie wir oben gesehen haben, waren die Wohnungen der Bürger zuerst von den Ausstrahlungen des Hofes und des kirchlichen Hochgefühls bestimmt und später von den wechselnden allgemeinen Zeit-Ideen des Kosmopolitismus, der Romantik und noch vor einem Jahrzehnt von der Renaissance-Illusion, vom Kultus der historischen Stile. Welt-Städte im gegenwärtigen Sinne sind ein sehr junges Erzeugnis. Sie haben die Wohnungs-Frage neu geschaffen. Der Kern dieser Frage ist Benutzbarkeit, Zweckmässigkeit, Bequemlichkeit. Dazu ist die Ausnützung aller modernen Hilfsmittel, aller technischen Errungenschaften Bedingung, die zu neuen Lösungen führt. Gerade die praktischen Forderungen des Lebens geben fruchtbare Anregungen zu neuen Schönheits-Möglichkeiten, die im Wesen der Dinge



PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. *Haus des Herrn Direktor K.— Wien.*
Verbindungs-Gang. Sessel, ausgeführt von der »Prag-Rudniker Korbwaren-Fabrik.«



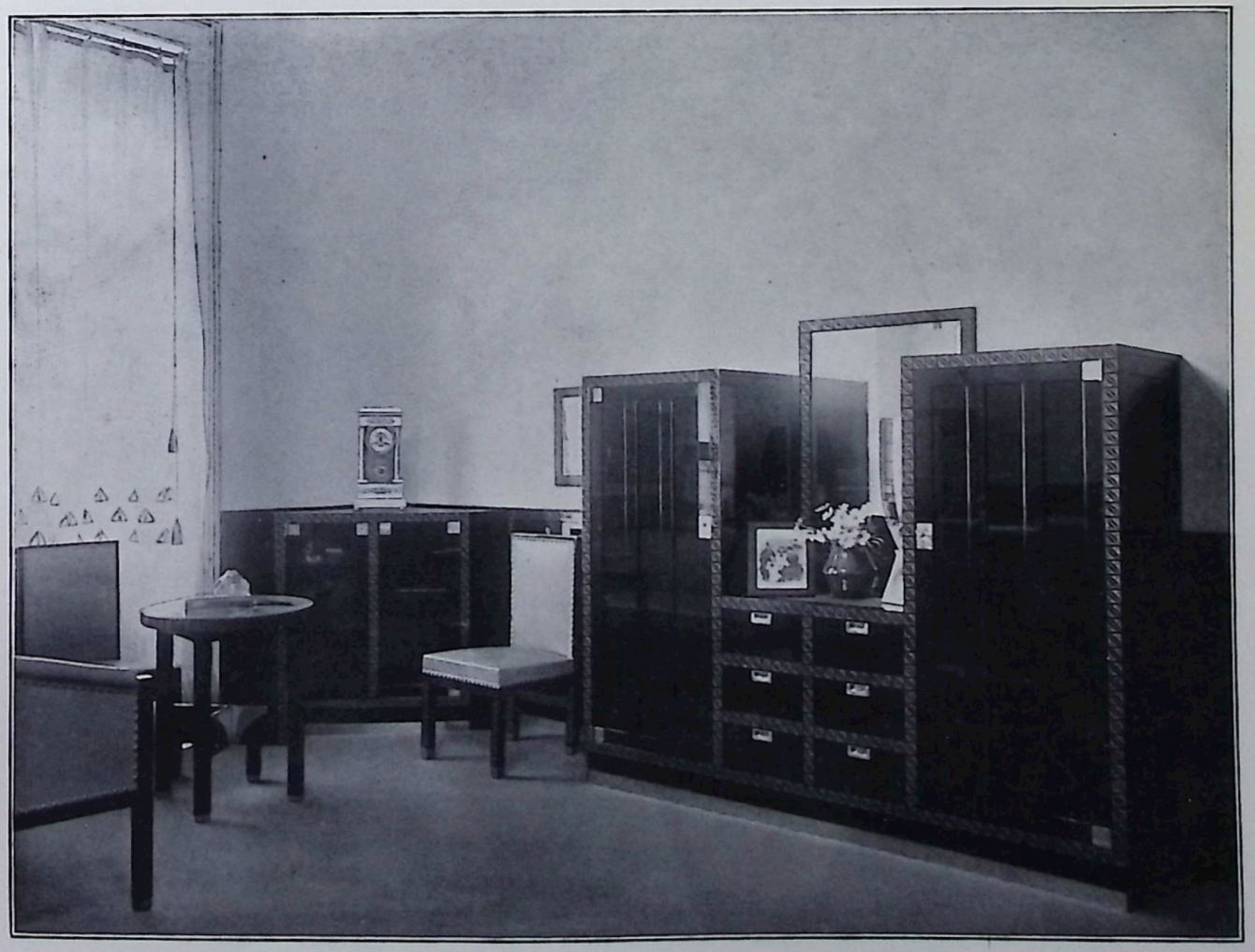
PROF. JOS. HOFFMANN-WIEN. *Haus des Herrn Gust. Pollak-Wien.*
Auszug-Tisch im Speise-Zimmer. Ausgef. von Portois & Fix—Wien.

liegen. Auf diesem Wege gelangen wir zu dem lange gesuchten volkstümlichen Stil, welcher der Ausdruck unserer heutigen allgemeinen Lebens-Formen ist. Und nun sagten wir doch erst vorhin, dass den Interieurs von Joseph Hoffmann eine gewisse Familien-Aehnlichkeit mit den Erzeugnissen unserer früheren Kultur eigentümlich ist. Das kommt von jenem Genius loci, der uns auch aus den Ausdrucks-Formen der besprochenen vorangegangenen Stil-Epochen sieghaft entgegenlächelt. Jene Wienerische Art, die zwar leicht annimmt, aber in allem was sie annimmt, ihr Wesen durchsetzt. Wie stark dieses Wesen ist, das fühlt insbesondere der schaffende Künstler, der diesem Zuge folgt. Wer eine Zeit lang in Wien wohnt, kann es an sich erfahren. Denn über die Türme und Dächer grüsst der Wald in den tosenden Lärm der Stadt herein und erquickt die Seelen mit einem Hauch ewiger Jugend und Frische. Und wenn man ein Entrée der Hoffmann'schen Interieurs betritt, wo in weisslackierten Spalieren eine Blumen-Wildnis blüht und duftet, mutet es einem an, wie ein heller Wiener-Waldgruss, und in den Wohn-Räumen, wo wir dem Palisander- und Cedern-Holz begegnen, dem Ahorn und der Erle, sauberen Intarsien, Möbel-Beschlägen aus Bronze, Kupfer und blau angelaufenem Messing, mag man sich als Welt-Kind fühlen, als Kind der Gegenwart, aber mit dem sicheren Bewusstsein in der Heimat, in der bodenständigen Art zu wurzeln. Das sichere Stilgefühl, das in diesen gradlinigen Formen waltet und die sorgfältige Ausführung lassen sie ebenso vornehm als liebenswürdig erscheinen. Neben der Verwendung moderner gemusterter Stoffe als Möbel-Ueberzug und Wand-Bespannung tritt da, wo die bereits verhandene architektonische stucco-Ausschmückung der alten Wohnräume es nicht verhindert, das Bestreben auf, die glatten Wände und Plafonds und den Bodenbelag in einfarbigen, fein gestimmten Tönen zu halten, an denen sich die dunklere Färbung des Getäfels und der Geräte wirkungsvoll absetzt, um dergestalt zu einem ungemein wohlthuenden harmonischen Farben-Zusammenklang zu gelangen, der aus den Abbildungen nur andeutungsweise hervorgeht. Aber am erfreulichsten ist an dieser Kunst-Erscheinung der ausgeprägte männliche Ernst, der von der tändelnden, spielenden, putzmachenden Art, die man dem Wiener gelegentlich als Sünde vorhält, nichts weiss, sondern der klar und nüchtern nach dem Zweck frägt und diesem den ungesuchtesten, einfachsten und darum natürlichsten Ausdruck gibt. In diesem ungeschminkten ehrlichen Sichbekennen liegt die Wurzel von etwas sehr Kostbarem, das wir schon lange suchen, nämlich der modernen Volks-Kunst! Die grosse Menge, welche heute noch der Modernen verständnislos gegenüber steht, oder sich zu kalt staunendem Besuch in unsere Ausstellungen drängt, in ihrem Heim aber in den kulturwidrigsten Verhältnissen verharrt, ist zunächst durch den Beweis zu gewinnen, dass die moderne Einrichtungs-Frage nicht lediglich auf die Forderung hinausläuft: »Thu nur Geld in deinen Beutel«. Das Luxus-Bedürfnis der Plutokratie ist für den Künstler wertvoll, wertvoller sind die Lebens-Bedürfnisse weiter Volksschichten. Die grosse Masse, die sich heute noch aus Oekonomie mit dem vom Möbel-Fabrikanten oder vom Tapezierer gelieferten »altdeutschen« Plunder begnügt, ist noch nicht zur Einsicht erzogen, dass die solide zeitgemässe Ausgestaltung des Heimwesens durchaus nicht mit einem Mehraufwand verbunden sein muss. Der Luxus mag sich dann je nach der Börse und den persönlichen Ansprüchen in der Verwendung von mehr oder weniger kostbarem Material äussern. Hoffmann's Leistungen sind ein bedeutsamer Anfang zu jener ersehnten Volks-Kunst, welche nicht das Vorrecht bevorzugter Klassen, sondern die Einheit der Lebens-Aeusserungen weiter und weiterer Volkskreise ist.

WIEN. JOSEPH AUGUST LUX.

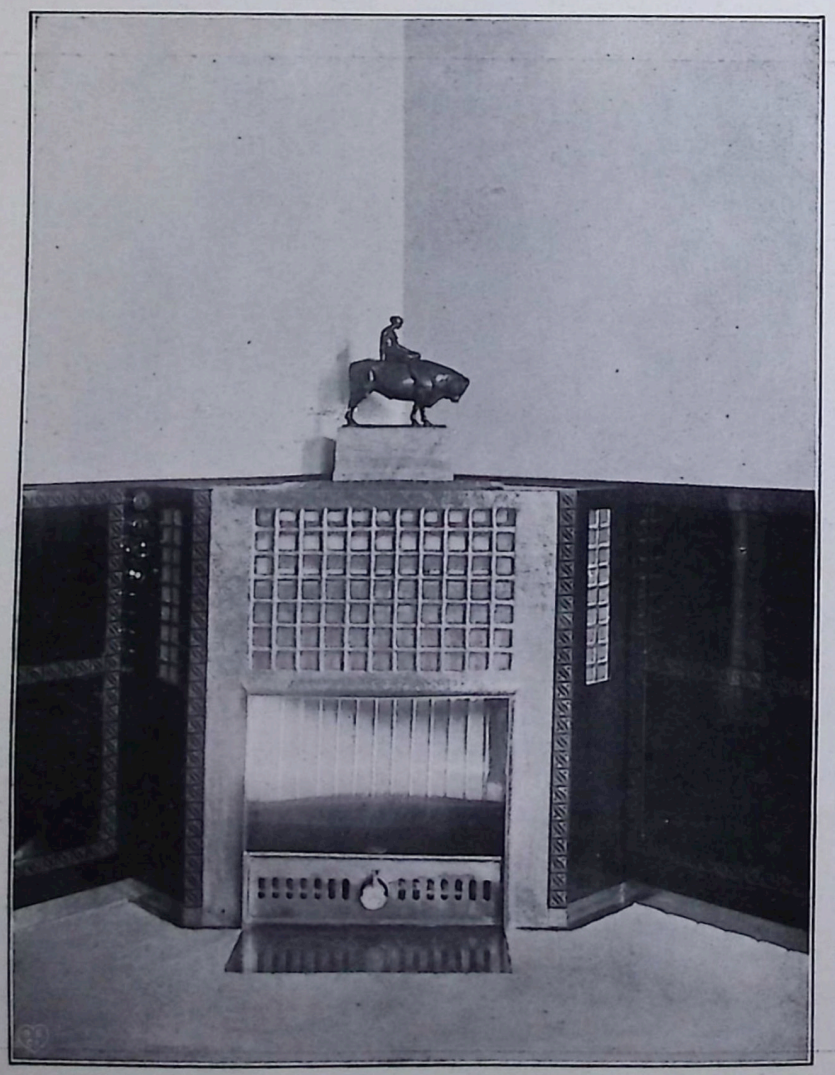
CHARLES RENNIE MACKINTOSH-GLASGOW. Wäre die Erkenntnis der Kunst dieses eigenen Geistes ebenso gross wie die Kenntnis seines Namens — wirklich, man hätte allen Anlass, den Sinn unseres Volkes zu loben, den es von abgestandenen Wassern fort zu frisch sprudelnden Quellen treibt. Aber so weit sind wir leider noch nicht. Dass Mackintosh in letzter Zeit zu den häufigst genannten Nutz-Künstlern zählt, will nur besagen, dass man auf ihn aufmerksam geworden ist, wie man eben heute auf alles Neue aufmerksam wird; aber von dieser kühlen Beachtung bis zur rückhaltlosen Anerkennung, einer notgedrungenen Folge der Erkenntnis seiner mächtigen Werte, ist es noch weit. — Wir haben nun einen weiteren Schritt unternommen, Mackintosh dem deutschen Publikum näher zu bringen, und zwar durch Herausgabe eines Tafel-Werkes, das der Serie »Meister der Innen-Kunst« als zweiter Teil eingegliedert

PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. *Haus des Herrn Pollak—Wien.* Herren-Zimmer. Gesamt-Ausführung von Portois & Fix—Wien. Wände und Boden lichtgrau. Möbel poliertes Palisander-Holz mit Zerigotti-Holz-Einlagen. Sessel mit gelbem Leder-Polster.

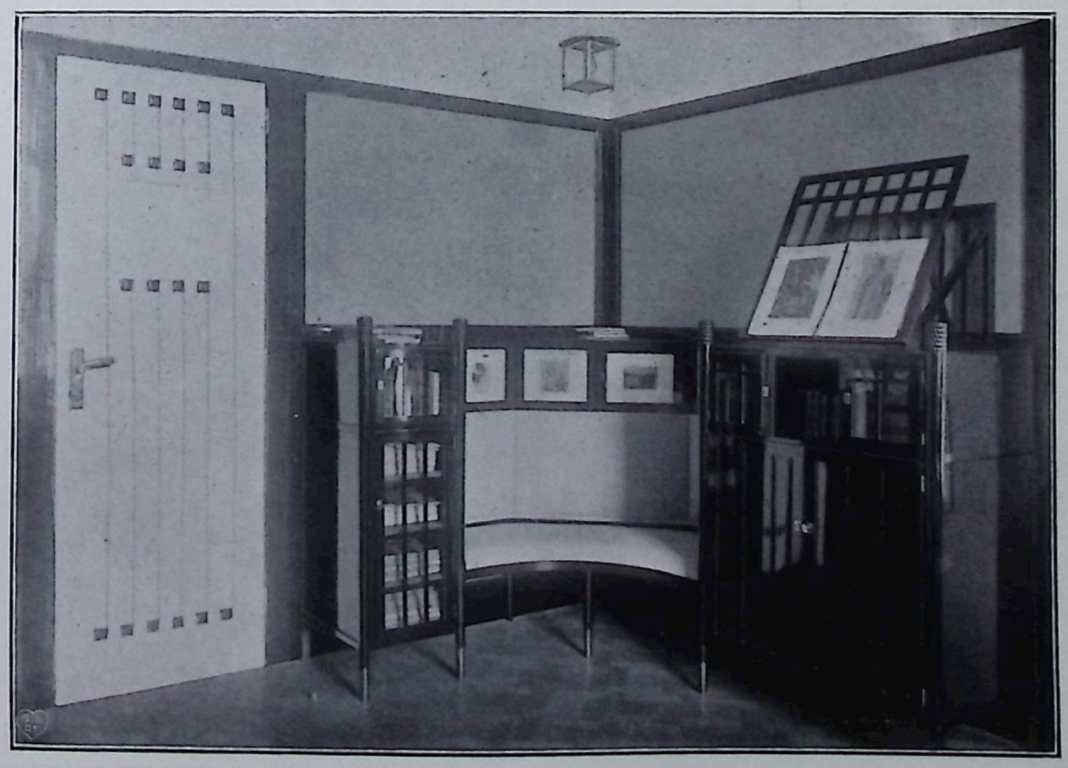


PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN.
TISCH, STÜHLE UND KAMIN AUS DEM HERREN-ZIMMER.

HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK—WIEN.
AUSFÜHRUNG VON PORTOIS & FIX—WIEN.



PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DER FRAU BARONIN MAUTNER—WIEN.
SCHREIBTISCH-PARTIE UND ECKSITZ MIT BÜCHER-SCHRANK AUS DEM ARBEITS- UND STUDIER-ZIMMER. * AUSFÜHRUNG W. HOLLMANN —WIEN. MÖBEL POLIERTES MAHAGONI. THÜREN WEISS LACKIERT. BESCHLÄGE MESSING. WANDBESPANNUNG MATTGRAU.

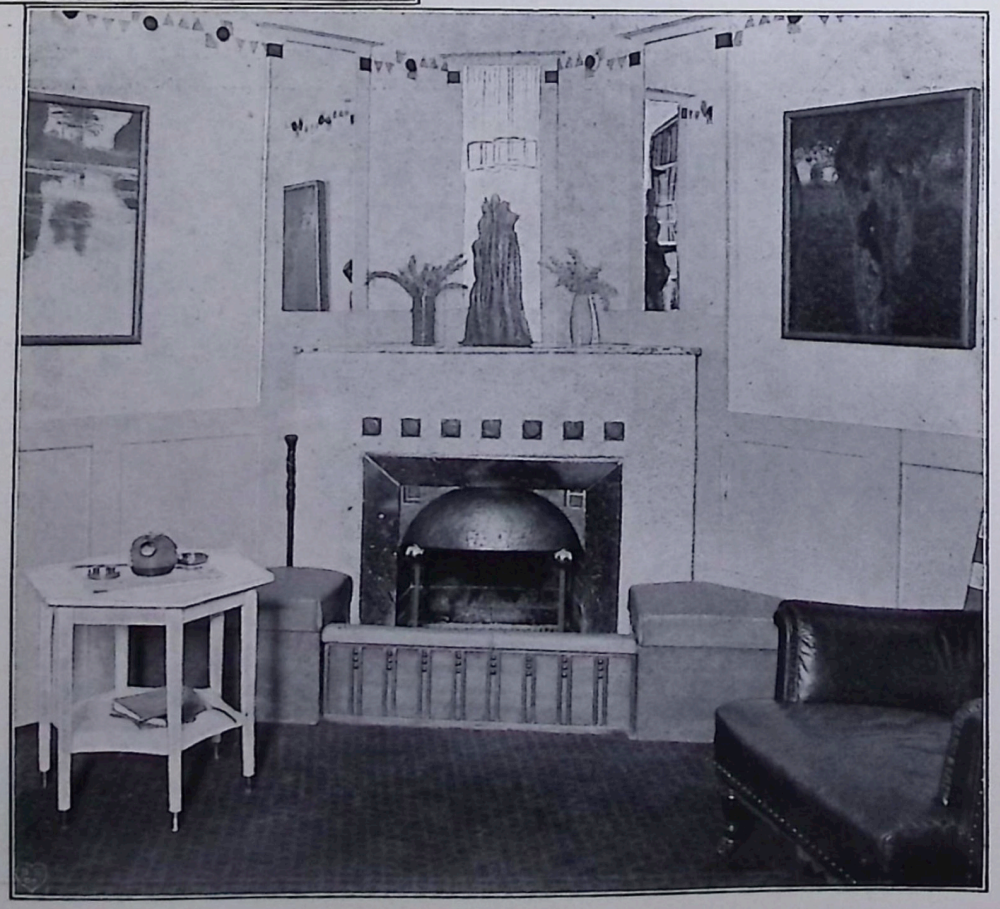


PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. *
Haus des Herrn Fritz Wärndorfer.
Kinder-Zimmer. Ausführung von W. Hollmann—Wien. Möbel- und Holz-Teile weiss lackiert. * Kamin-Ecke im Herren-Zimmer, Holz-Partieen weiss lackiert. Sitz-Möbel schwarz. Kamin weisser Marmor mit Kupfer.

ist.*) Die Tafel XIV des Werkes, welche wir diesem Hefte in Original-Grösse beigeben, ist für jeden, der sich für Mackintosh interessiert, recht instruktiv; hoffentlich thut das Blatt seinen Zweck und wirbt für Mackintosh's Kunst einige weitere Freunde.

Der Einleitung des Werkes, die der Feder Hermann Muthesius' entstammt, entnehmen wir zur Veranschaulichung des Milieus, in dem der Künstler lebt und schafft, Folgendes:

»In Schottland war es neben dem trefflichen Künstler George Walton vor allen Ch. R. Mackintosh, der in strenger Folgerichtigkeit seine eigenen Wege einschlug. Sie führten ihn dabei auf ein Gebiet völlig originaler Formengebung, vor der zunächst die ganze Welt ratlos stand. Er war mit dieser nicht ein ganz Einsamer, sondern hatte in Mc Nair, den beiden Fräulein Macdonald und einigen anderen Gesinnungs-Genossen tapfere Mitkämpfer. Aber er war wohl von Anbeginn der Führer der kleinen Truppe. Inzwischen hat der Ehebund die beiden Fräulein Macdonald an die beiden männlichen Kämpfer gefesselt und Mc Nair ist durch seine Berufung an die Kunst-Schule in Liverpool der schottischen Vaterstadt entrückt. Aber der Kreis der Mackintosh'schen Formengebung hat in Glasgow mächtig eingeschlagen. Ein Heer von kleineren Geistern schafft und spricht in ihr und Glasgow ist nahe daran, in der Mackintosh'schen Kunst einen örtlichen Stil zu besitzen.« Die Redaktion.



*) Ein Serien-Werk in Mappen. »Meister der Innen-Kunst«, herausg. von Alexander Koch. I. Bailie Scott, 10 Bild-Tafeln, 3 Text-Tafeln mit künstlerischem Innen-Titel. II. Ch. R. Mackintosh, 14 Bild-Tafeln, 3 Text-Tafeln mit künstlerischem Innen-Titel.

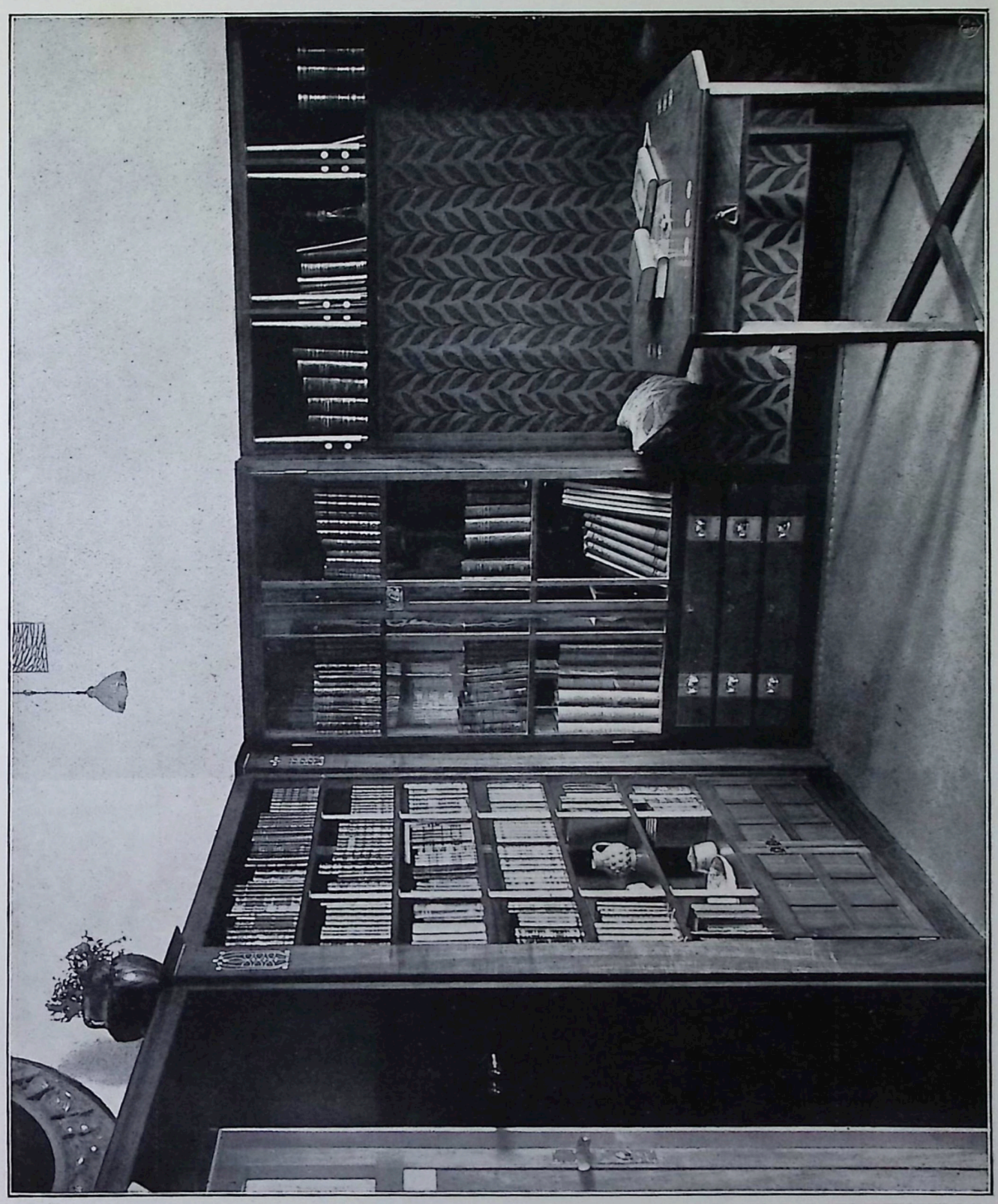
PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN.

WOHN-ZIMMER. AUSFÜHRUNG A. POSPISCHIL—WIEN. WÄNDE RAUH VERPUTZT. MÖBEL UND HOLZ-PARTIEEN: NUSSBAUM MIT EINLAGEN VON WEISSEM AHORN. BESCHLÄGE: MESSING. VORHÄNGE: WEISS MIT GELBER APPLIKATION.

PIÈCE HABITÉE PRINCIPALE. EXÉCUTION A. POSPISCHIL—VIENNE. MURS ENDUITS GROSSIÈREMENT. MEUBLES ET BOISERIES EN NOYER AVEC MARQUETERIE EN ÉRABLE BLANC. GARNITURES: LAITON. RIDEAUX: BLANC AVEC APPLICATION JAUNE.

PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN.

ARBEITS-RAUM. AUSFÜHRUNG: A. POSPISCHIL—WIEN. * CABINET DE TRAVAIL. EXÉCUTION: A. POSPISCHIL—VIENNE.



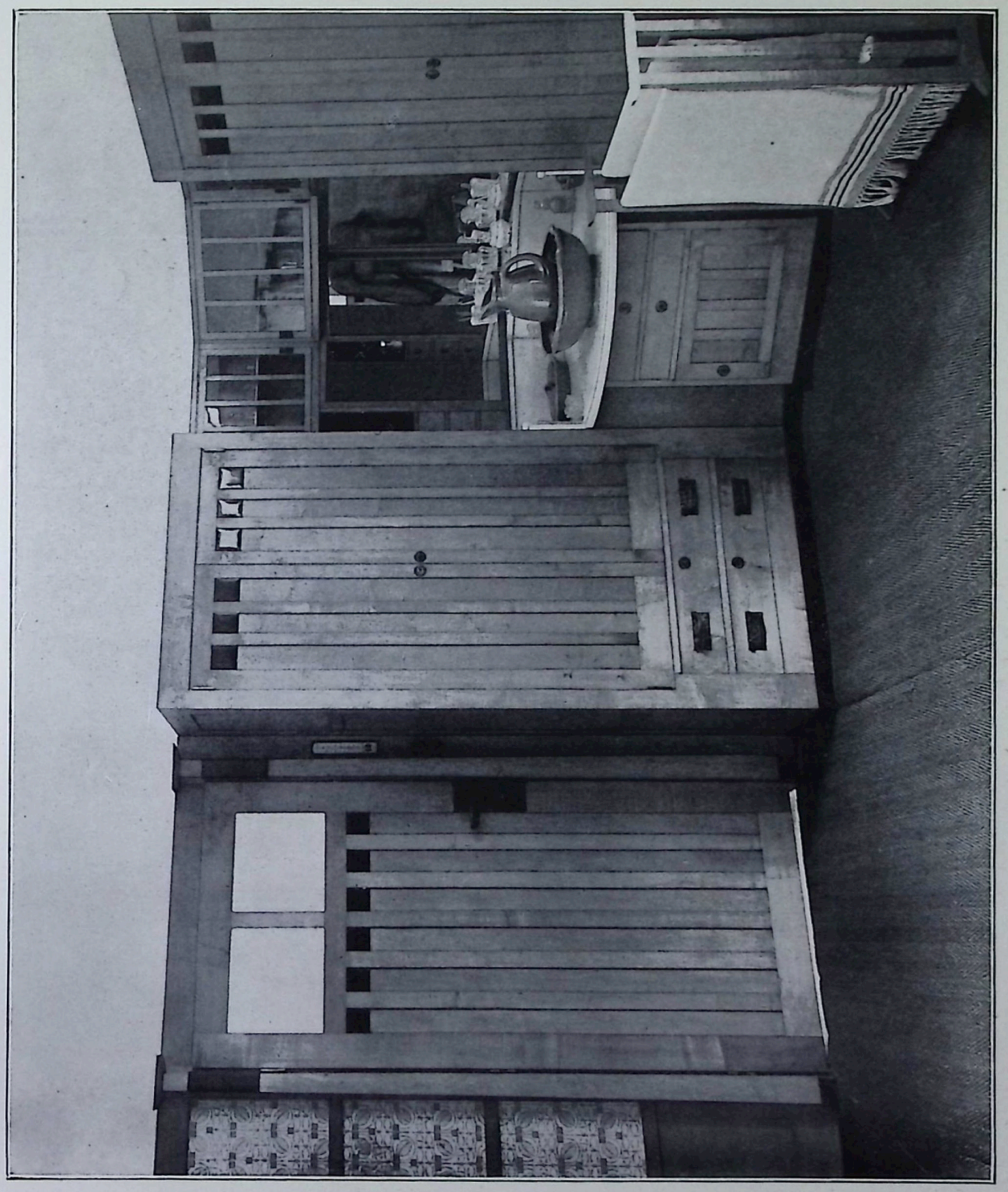
PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN.

ARBFITS-RAUM. AUSFÜHRUNG: A. POSPISCHIL—WIEN. * CABINET DE TRAVAIL. EXÉCUTION DE A. POSPISCHIL—VIENNE.

PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN.

SCHLAF-RAUM. AUSFÜHRUNG: A. POSPISCHIL — WIEN. WÄNDE WEISS. UNTERE WAND-BESPANNUNG MIT GRÜN-GRAUEM MUSTER. MÖBEL UND HOLZ-PARTIEEN: LICHTBLAU GEBEIZTES AHORN-HOLZ. BODEN-BELAG: DUNKEL-BLAU. BESCHLÄGE: GEHÄMMERTES EISEN.

CHAMBRE A COUCHER. EXÉCUTION A. POSPISCHIL — VIENNE. MURS BLANCS. PARTIE INFÉRIEURE TENDUE VERT-GRIS. MEUBLES, BOISERIES EN ÉRABLE TREMPÉ BLEU-LUMIÈRE. TAPIS: BLEU-FONCÉ. GARNITURES: FER MARTELÉ. * * *

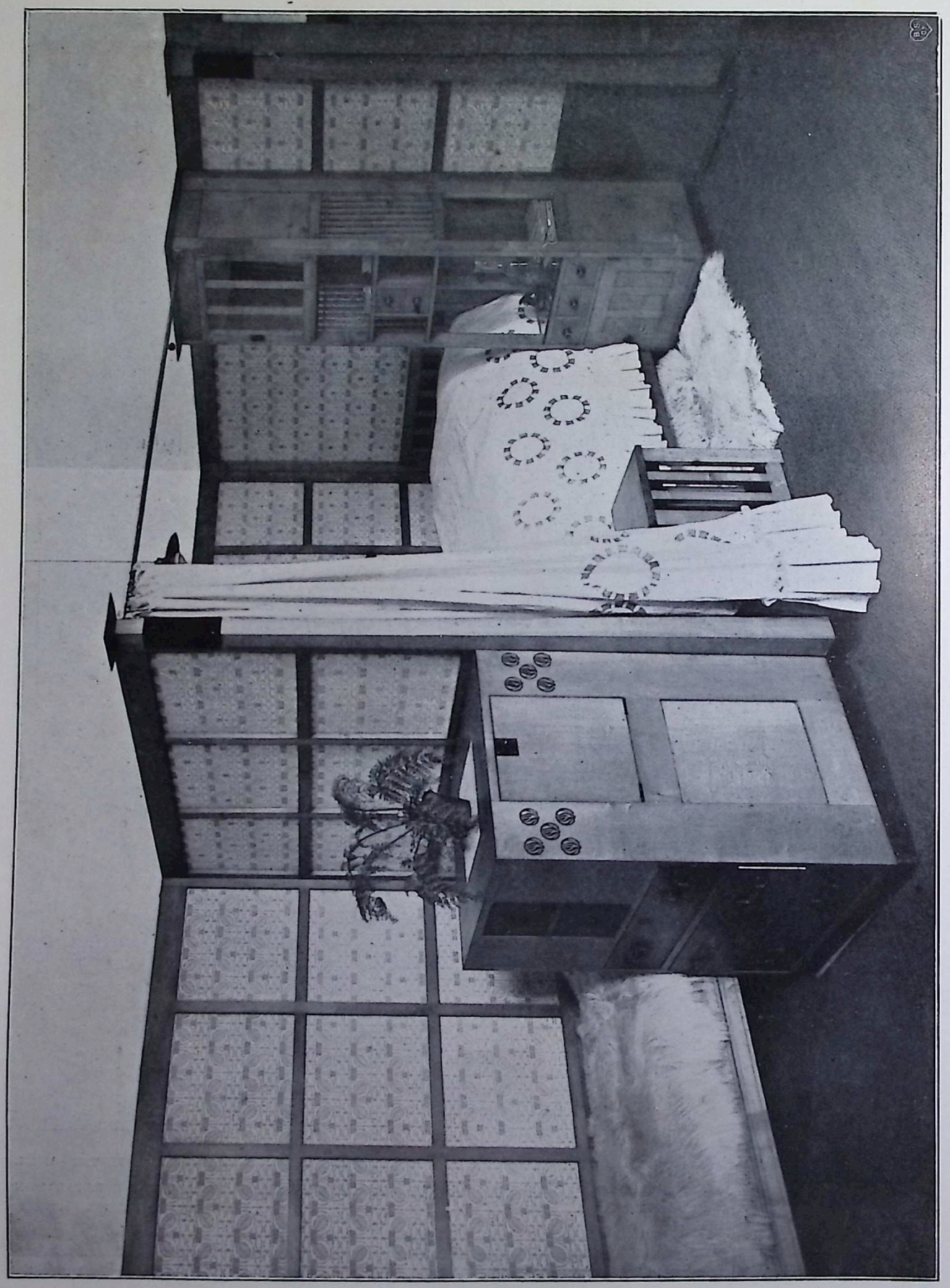


PROF. JOSEPH HOFFMANN — WIEN.

HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN.

SCHLAF-RAUM, WASCHTISCH-ECKE. AUSFÜHRUNG: A. POSPISCHIL — WIEN. MÖBEL UND HOLZ-PARTIEEN LICHT-BLAU GEBEIZTES AHORN-HOLZ. DIE DUNKLEN QUADRATE: DUNKEL-BLAU POLIERTES AHORN.

CHAMBRE A COUCHER. COIN DE LA TABLE DE TOILETTE. EXÉCUTION DE A. POSPISCHIL—VIENNE. MEUBLES ET BOISERIES EN ÉRABLE TREMPÉ BLEU-LUMIÈRE. LES CARRÉS FONCÉS SONT EN ÉRABLE BLEU-FONCÉ POLI.

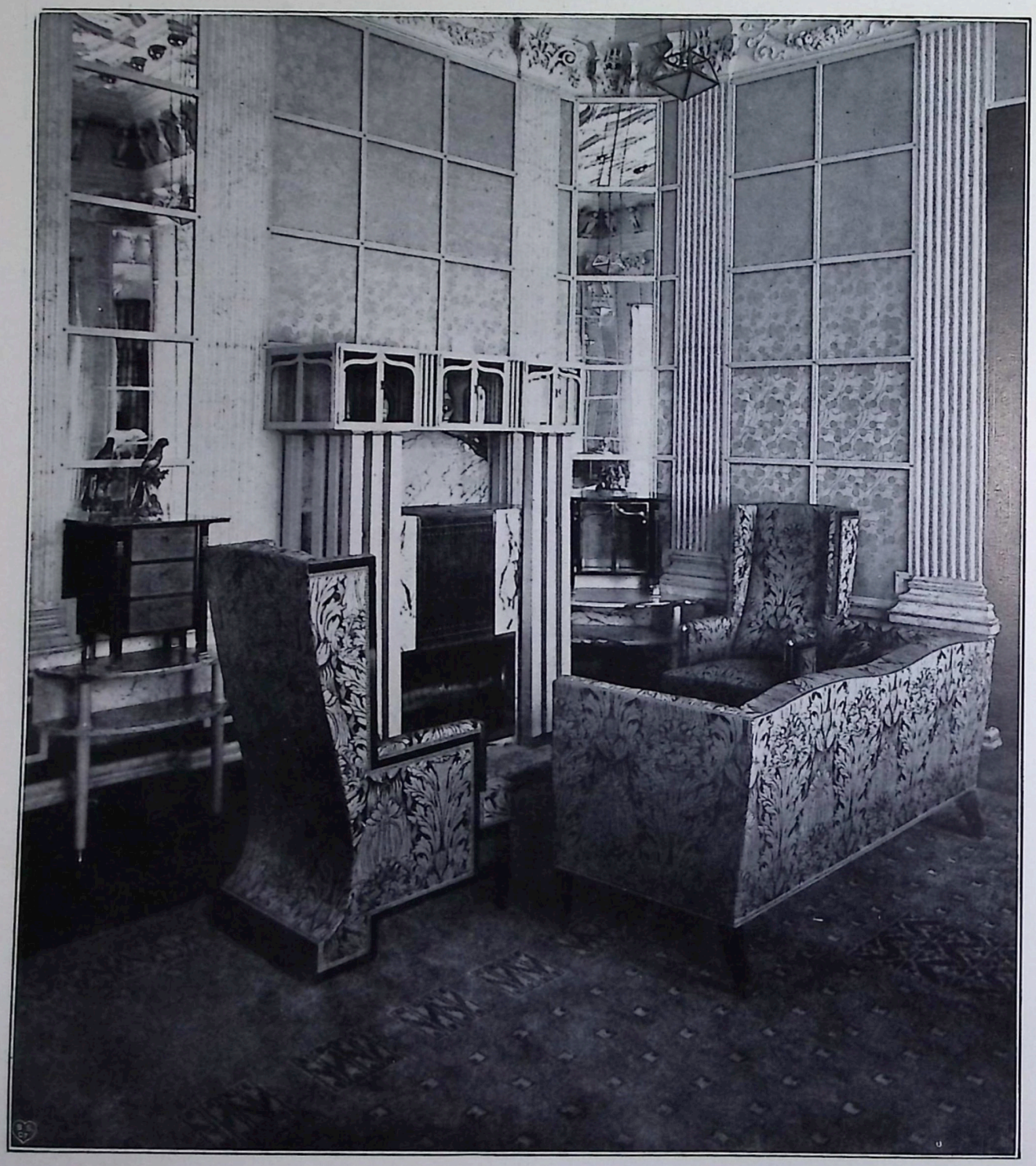


PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. HAUS DES FRÄULEIN H. HOCHSTETTER—WIEN. * SCHLAF-ZIMMER. * CHAMBRE A COUCHER.

PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN DIREKTOR K.—WIEN.

VORRAUM. AUSFÜHRUNG W. MÜLLER—WIEN. HOLZ-PARTIEEN UND MÖBEL: GEBEIZTE ERLE. WAND-BESPANNUNG PATRONIERTER GRAUER STOFF. BODEN-BELAG: DUNKEL-BLAU. BESCHLÄGE IN ALT-KUPFER.

VESTIBULE. EXÉCUTION DE W. MÜLLER—VIENNE. MEUBLES ET BOISERIES EN AUNE TREMPÉ. TENTURE: ÉTOFFE GRISE. TAPIS: BLEU-FONCÉ. GARNITURES: VIEUX-CUIVRE. * * * * *



PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN DIREKTOR K.—WIEN.

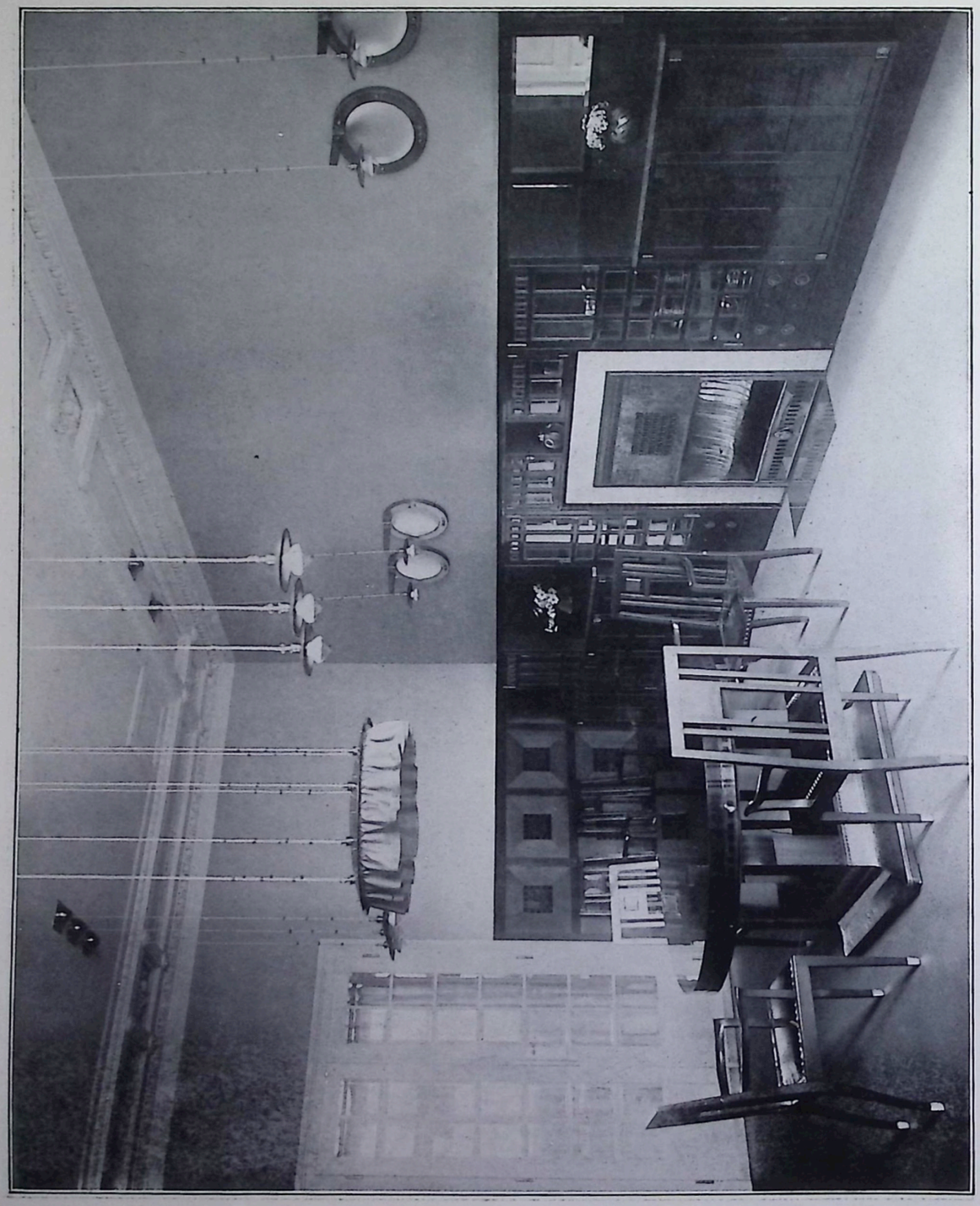
SALON. ARCHITEKTUR VORHANDEN. KAMIN: WEISSER MARMOR. WAND-BESPANNUNG: WEISS. MÖBEL: POLIERTES PALISANDER-HOLZ MIT ALPACCA-BEZUG. AUSFÜHRUNG: HOF-TISCHLER W. MÜLLER—WIEN.

SALON. PRÉSENCE D'ARCHITECTURE. CHEMINÉE EN MARBRE BLANC. TENTURE: BLANCHE. MEUBLES: PALISSANDRE POLI. REVÊTEMENT ALPACA. EXÉCUTION DE W. MÜLLER—VIENNE, ÉBÉNISTE DE LA COUR.

PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN DIREKTOR K.—WIEN.

SALON. AUSFÜHRUNG VON W. MÜLLER—WIEN. GROSSER TEPPICH: GRAU, WEISS UND GRAU-BLAU (AUSGEF. VON BACKHAUS & SÖHNE).

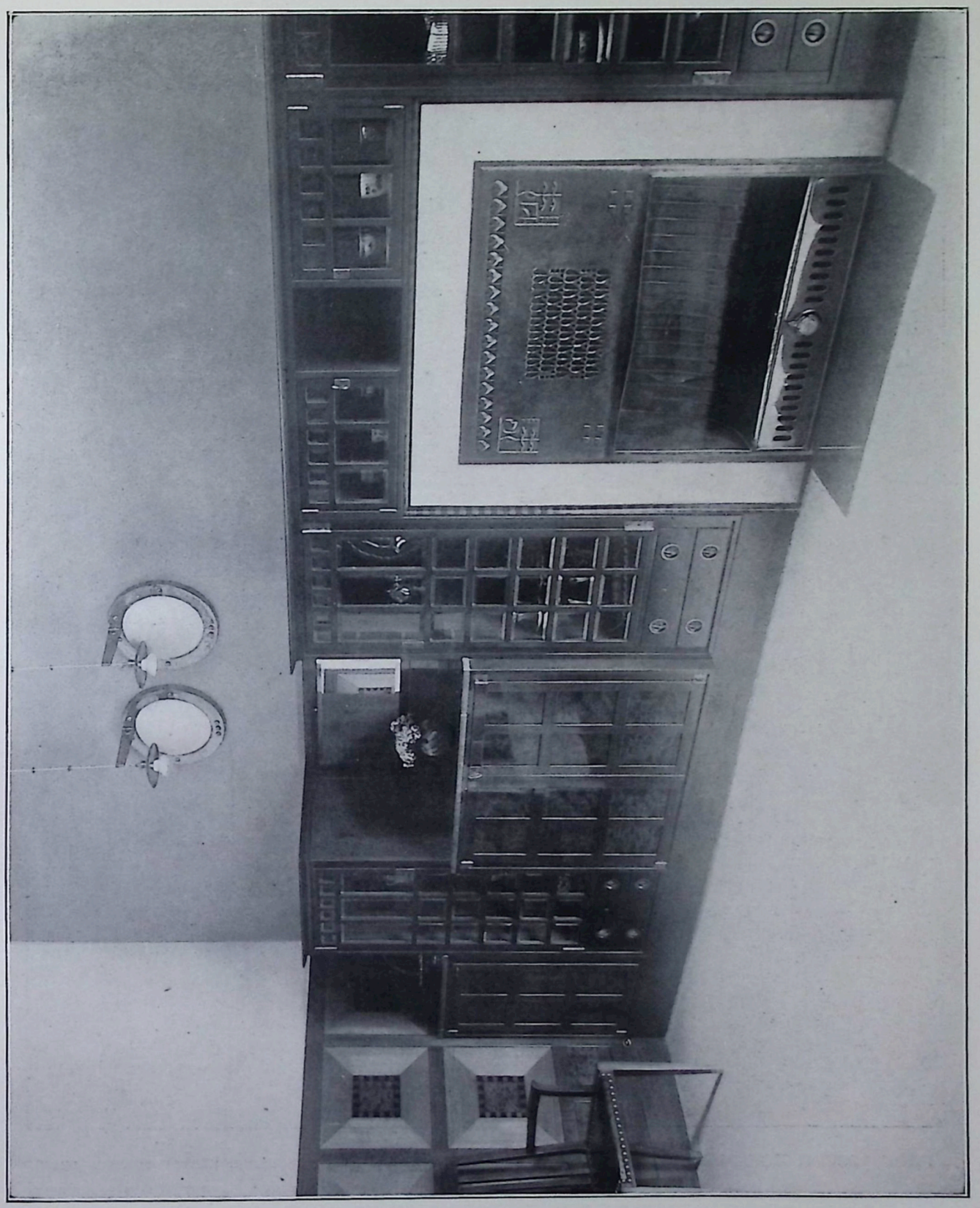
SALON. EXÉCUTION DE W. MÜLLER—VIENNE. GRAND TAPIS: GRIS, BLANC ET GRIS-BLEU. (EXÉCUTÉ PAR BACKHAUS & SÖHNE).



PROF. JOSEPH HOFFMANN – WIEN. HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK — WIEN.

SPEISE-ZIMMER. AUSGEFÜHRT VON PORTOIS & FIX — WIEN. MÖBEL- UND HOLZ-PARTIEEN: REICH EINGELEGTES PITCH-PINE-HOLZ. LEDER-BEZÜGE: DUNKEL-ROT. WÄNDE: GELB-GRAU. BESCHLÄGE IN ALT-KUPFER.

SALLE A MANGER. EXÉCUTION: PORTOIS & FIX — VIENNE. MEUBLES ET BOISERIES EN PITCH-PINE AVEC MARQUETERIE RICHE. CUIR DES REMBOURRAGES: ROUGE-FONCÉ. MURS: JAUNE-GRIS. GARNITURES: VIEUX CUIVRE.



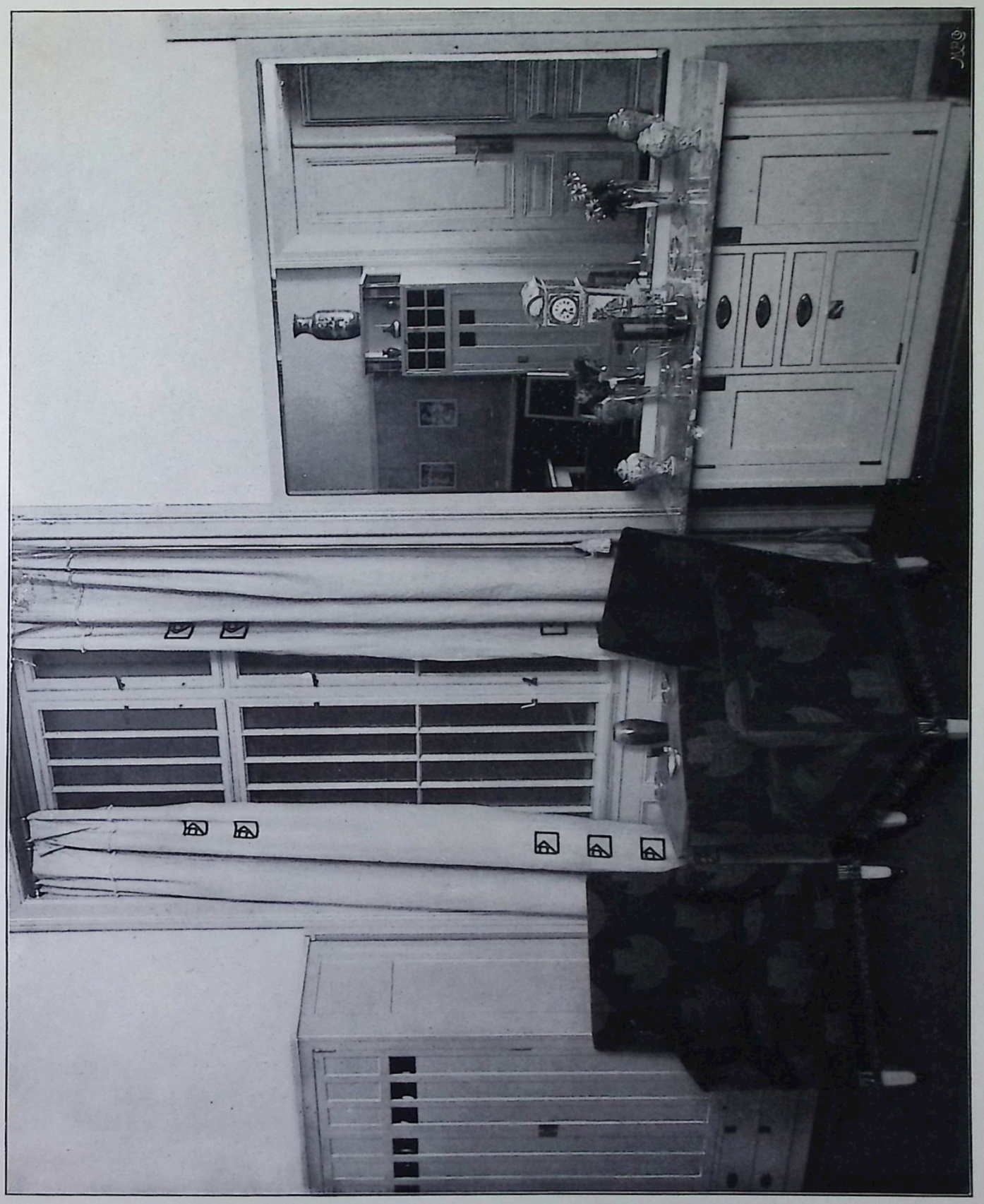
PROF. JOSEPH HOFFMANN – WIEN. HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK – WIEN.

KAMIN-PARTIE IM SPEISE-ZIMMER. * PARTIE DE CHEMINÉE DANS SALLE A MANGER.

PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK—WIEN.

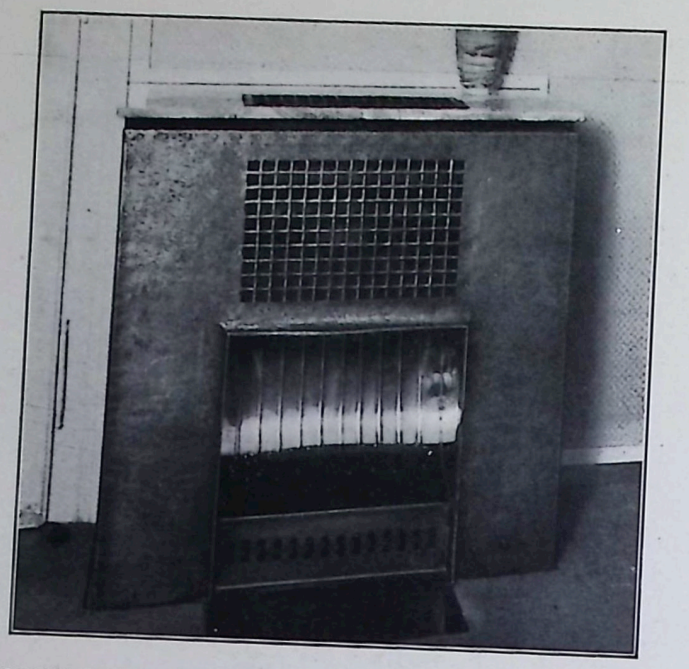
VORZIMMER. AUSFÜHRUNG VON PORTOIS & FIX—WIEN. MÖBEL UND HOLZ-PARTIEEN: WEISS LACKIERT MIT BLAU POLIERTEN EINLAGEN. WAND-BESPANNUNG: GRAU-BLAU. BESCHLÄGE IN SCHMIEDE-EISEN.

ANTICHAMBRE. EXÉCUTION DE PORTOIS & FIX—VIENNE. MEUBLES ET BOISERIES: VERNIS EN BLANC AVEC MARQUETERIE BLEUE. TENTURE: GRIS-BLEU. GARNITURES EN FER FORGÉ. * *



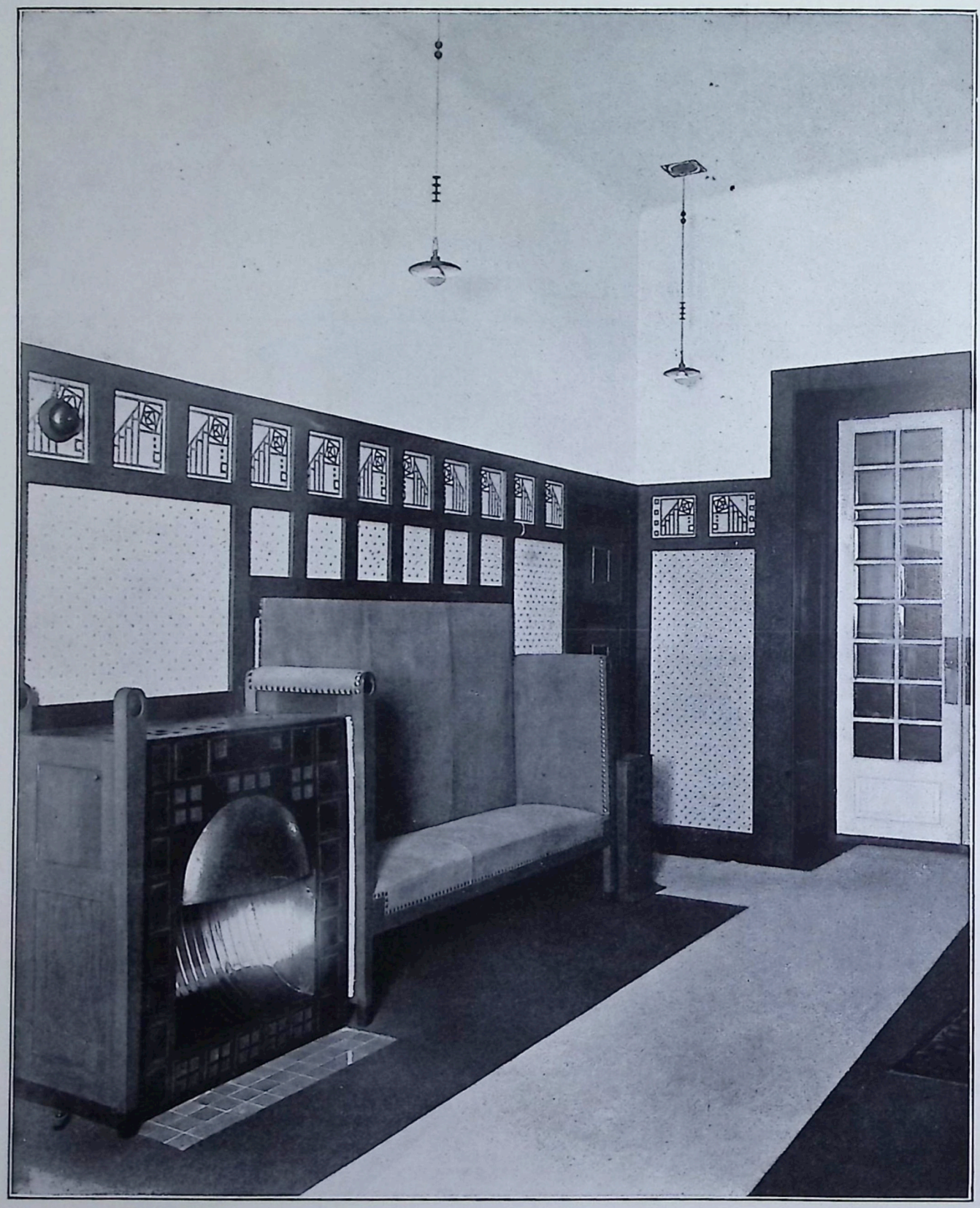
PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK—WIEN.

FENSTER-SEITE DES VORZIMMERS. * CÔTÉ DE LA FENÊTRE DE L'ANTICHAMBRE.



PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN GUSTAV POLLAK—WIEN. KAMIN IN GEHÄMMERTEM EISEN AUS DEM VORZIMMER. * FENSTERSEITE DES SPEISE-ZIMMERS. AUSFÜHRUNG VON PORTOIS & FIX — WIEN.
CHEMINÉE DE L'ANTICHAMBRE EN FER MARTELÉ. * CÔTÉ DE LA FENÊTRE DE LA SALLE A MANGER. EXÉCUTION DE PORTOIS & FIX — VIENNE.

PROF. JOSEPH HOFFMANN — WIEN. HAUS DES HERRN DIREKTOR K. — WIEN.
STAND-UHR AUS DEM WOHN-ZIMMER. * SCHRANK AUS DEM KINDER-ZIMMER. AUSFÜHRUNG VON HOF-TISCHLER-MEISTER W. MÜLLER — WIEN.
HORLOGE DE LA PIÈCE HABITÉE PRINCIPALE. ARMOIRE DE LA CHAMBRE DES ENFANTS. EXÉCUTION DE W. MÜLLER — VIENNE, ÉBÉNISTE DE LA COUR.



PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN. HAUS DES HERRN DIREKTOR K.—WIEN.

VORRAUM. AUSFÜHRUNG VON W. MÜLLER—WIEN. MÖBEL UND HOLZ-TEILE: DUNKEL-BLAU. UNTERE WAND-PARTIE MIT GRAUEM STOFF BESPANNT. OBERE PARTIE: WEISS GETÜNCHT. BODEN-BELAG: BLAU. BESCHLÄGE IN ALT-KUPFER.

VESTIBULE. EXÉCUTION DE W. MÜLLER—VIENNE. MEUBLES ET BOISERIES: BLEU-FONCÉ. PARTIE INFÉRIEURE DES MURS TENDUE D'ÉTOFFE GRISE, PARTIE SUPÉRIEURE BADIGEONNÉE EN BLANC. TAPIS: BLEU. GARNITURES: VIEUX CUIVRE.

REDAKTION VON SEITE 129—152: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 129—152: ALEXANDRE KOCH—DARMSTADT.

DAS SPEISE-ZIMMER.

AUS: MEISTER DER INNEN-KUNST. II.-C.R.MACKINTOSH-GLASGOW.
VERLAGS-ANSTALT: ALEXANDER KOCH-DARMSTADT.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM - MEIN-STOLZ

Herausgegeben von
Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von
H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. JUNI-HEFT.

Werkstätten für Handwerks-Kunst.

Zu Beginn unserer kunstgewerblichen Renaissance-Bewegung konnte niemand klar entscheiden, auf welche Weise unsere Werke in die Oeffentlichkeit dringen würden. Einigen erschienen Vermittler unumgänglich notwendig, und anderen schienen sie überflüssig, wenn nicht gar gefährlich. Nach wenig erfreulichen Erfahrungen, die ich hier nicht näher erörtern will, stellte ich mich auf die Seite der letzteren. Die Tendenz, der ich mich anschloss, glich derjenigen, die hauptsächlich in England verfolgt wird, wo der Künstler vielmehr *einem* Kunst-Handwerk als *allen* huldigt (wie oft auf dem Kontinent), und wo er direkt mit dem Publikum in Verbindung steht, welches mit ihm wie mit seinen andern Lieferanten verkehrt. In England ist der, welcher entwirft, zugleich der, welcher auch ausführt, während auf dem Kontinent dieser Fall als etwas Aussergewöhnliches erscheint. Es genügt übrigens, nur dieses Unterschiedes Erwähnung zu thun, um klar zu sehen, wieviel normaler und vorteilhafter die englische Tradition ist. In allen Ländern, wo sich diese Tradition erhalten hat, ist der Wert der industriellen Kunst-Gegenstände ein grösserer, auch wenn man noch eine Spur davon finden kann; (in Frankreich wurde oft an namhafte Künstler appeliert, um einen durch seinen Wert oder durch seine Bestimmung besonders wichtigen Gegenstand zu schaffen). Der Gebrauch aber, wie wir ihn heute kennen, und der aus dem Schöpfer und dem Ausführenden zwei verschiedene Personen macht, ist etwas Neues und Abnormales.

Er datiert seit der gegenwärtigen Renaissance, und es ist das Abnormalste, das sie herbeigeführt hat! Aber es ist um so weniger Grund da, sich über diese Abnormität zu beunruhigen, als sie unumgänglich notwendig war, und nur so lange dauern wird, als bis wir alle die oben ausgesprochene Wahrheit erkannt haben, dass nur *das Werk vollkommen sein kann,* das von dem, der es entwirft, auch ausgeführt wird. Zu Anfang war uns diese Wahrheit durch die unmittelbarsten Notwendigkeiten verhüllt; von allen Seiten musste eingegriffen werden, denn im öffentlichen wie auch im privaten Leben fand man bei allen äusseren Gestaltungen nichts als Hässlichkeit. Unsere Schöpfungen waren ebenso verschiedenartig und mannigfach wie unsere Angriffe, die mehr von den Umständen, als von einem regelrechten Angriffs-Plan geleitet wurden; man musste so schnell wie möglich vorwärts kommen, und die Forderungen derer, die sich von Anfang an zu uns gesellten, waren ebenso vielseitiger und verschiedener Art wie das Leben

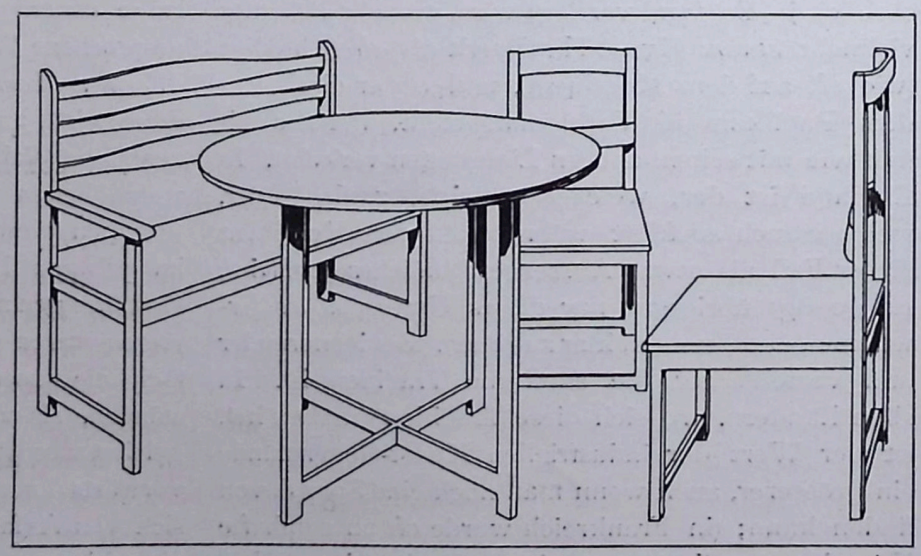
GERTRUD KLEINHEMPEL. *Garderobe-Gestell.*
Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst.

selbst. Das Leben entwickelt sich dem Anscheine nach nicht stufenweise, oder wenn es so erscheint, kann man nicht glauben, dass der höheren Stufe keine vorbereitende vorangegangen sei. Und so ist auch unsere kunstgewerbliche Renaissance-Bewegung nur eine neue und unvermeidliche Uebergangs-Stufe, ein Wendepunkt des Lebens.

Vor kaum 10 Jahren ist dieses Kind geboren, und man kann vernünftigerweise noch nicht daran denken, es sich schon selbst zu überlassen; die Künstler des Kontinents werden noch lange seine natürlichen Lehrer bleiben. Ehe nicht eine Menge Material vorhanden ist, aus der die Handwerker schöpfen können, bedürfen wir fruchtbarer Künstler, die den Bäumen gleichen, von denen man den Samen schütteln kann. Wir müssen die Vorrats-Kammern füllen, und dann wird die grosse Menge gereifter Ideen den Stil hervorbringen. Soviel zur Erklärung der scheinbaren Abnormität, die ich erwähnte. Wir dürfen uns über die Unvollkommenheiten trösten, die noch lange in der Ausführung bestehen werden! Anderwärts sind die Vorrats-Kammern gefüllt; in England, in Japan (den beiden letzten Einflüssen, die in Mittel-Europa so sehr auf uns gewirkt haben) erschöpft sich das Ideen-Material, und später, viel später werden sie gleich uns für die Erwerbung neuer Vorräte zu kämpfen haben und sie werden dann die nämliche Krisis durchmachen wie wir jetzt.

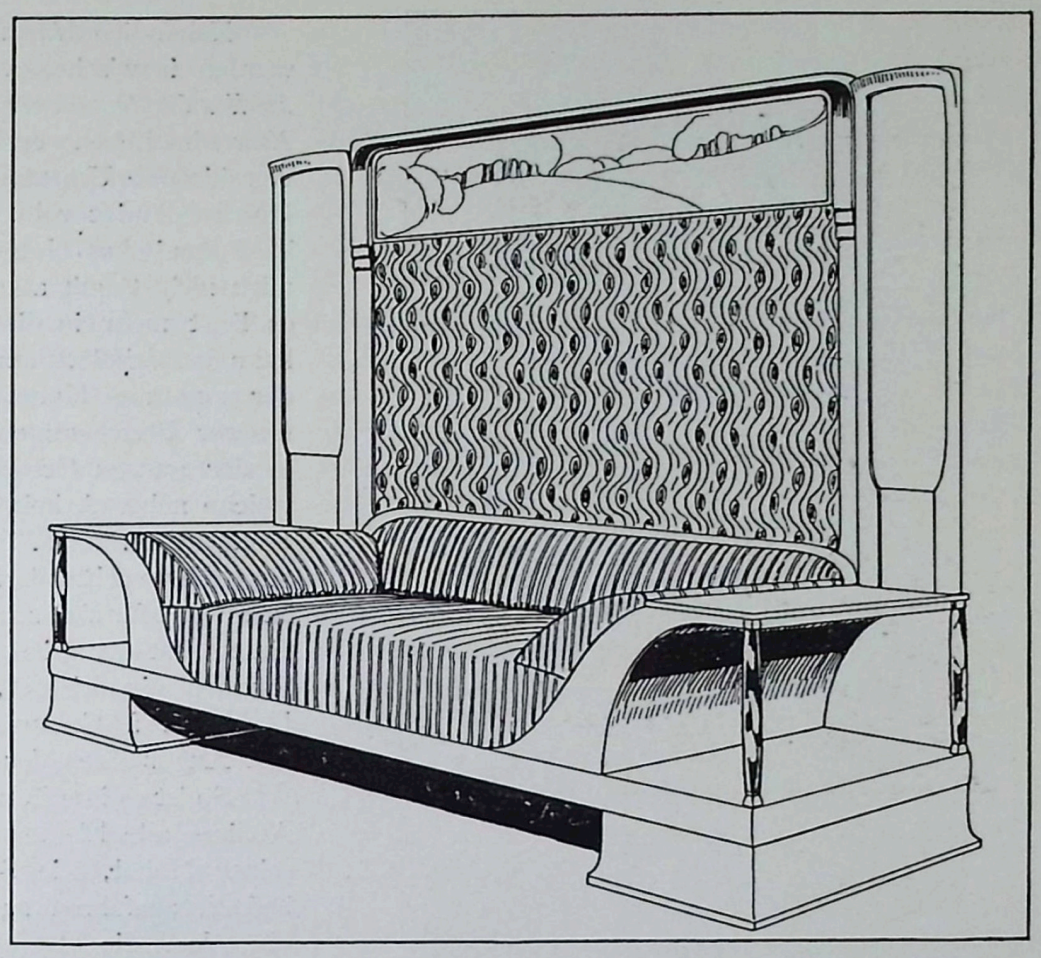
Die eine Abnormität erklärt die andere, und dass der Schöpfer nicht zugleich Ausführer ist, erklärt die Notwendigkeit von Vermittlern zwischen dem Handwerker und dem Publikum. — Aber wenn ich so die Abnormität darlege, erscheint sie grösser, als sie in Wirklichkeit ist, und ich muss versuchen, sie anders zu erklären. Ich habe schon erwähnt, dass ich anfangs der Meinung war, dass Vermittler nur der Bewegung schaden könnten; der Grund liegt darin, dass mir die Aufgabe, die ich und andere erfüllen sollten, zuerst anders erschien, als wie ich sie jetzt auffasse, und dass ich glaubte, dass wir vielmehr Handwerker als Künstler seien. Ich versuchte auf Kosten der grössten materiellen Opfer und einer gänzlichen Erschöpfung meiner physischen Kräfte, dieses Ideal zu verwirklichen: nämlich die Schöfung verschiedener Ateliers, wo unter meiner Leitung alles, was ich entwarf, ausgeführt wurde! Ich habe diesem Ideal, das mich blendete, fast zwei Jahre gelebt, dank den Opfern von Freunden, die, meinem Gedanken ergeben, sich bewusst waren, dass es sich in der That um eine Verbesserung des Lebens, einer Wiederaufrichtung seiner Würde und um die Wiedereroberung der Freude, die *in ihm liegt,* handelte. Aber dieses Ideal verschlingt grosse Kapitalien, und frass auch mir ins Fleisch. Im Allgemeinen ist der Künstler wenig kaufmännisch veranlagt, und das Gelingen eines derartigen Werkes beruht auf einer vollkommenen Organisation aller Angelegenheiten, und diese ganz einfache Darlegung erklärt die absolute Notwendigkeit für uns Künstler, die wir für das ganze Bereich der industriellen Künste schaffen, Vermittler für die Ausbeutung unserer Schöpfungen zu finden.

Dies leuchtete den Kaufleuten eher ein als uns



GERTRUD KLEINHEMPEL & MARGARETE JUNGE. *Garten-Möbel.*

Künstlern, und ehe noch wirklich Sachen *zum Verkauf* da waren, boten uns jene ihre Dienste an. Ich lasse jeden selbst beurteilen, bis zu welchem Grade dies Anerbieten uninteressiert war, oder vielmehr das Maß nicht überschritt, in welchem der Kaufmann mit Recht sein Interesse geltend machen kann. Das Anerbieten bedeutete gewöhnlich: der Künstler sollte dem Kaufmann »en dépôt« Gegenstände liefern, welche dieser dann zu verkaufen übernehmen wollte. — Man sieht das Resultat: Der Kaufmann verfuhr nach den üblichen Gebräuchen, d. h. er achtete in nichts das Eigentum unserer Schöpfungen, die er auf kecke Weise sofort kopierte; er bemühte sich nicht im Geringsten, das zu verkaufen, was die Künstler ihm lieferten, sondern zog es vor,



MARGARETE JUNGE—DRESDEN. *Sopha.*

Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst.

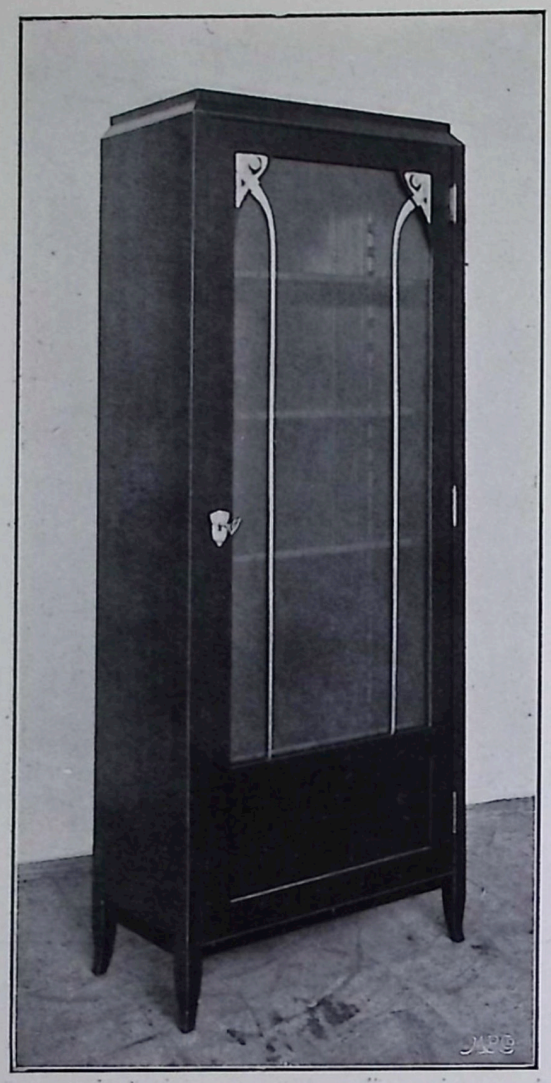
die Gegenstände zu verkaufen, an denen er am meisten verdienen konnte. Das ist menschlich, und ich will nicht wie ein Huhn schreien, dem man die Federn ausrupft, obgleich wenig Menschen so sehr wie ich des Ertrages ihrer Schöpfungen beraubt worden sind. Ich habe darüber schon meine Prinzipien klargelegt*) und ich habe niemals geglaubt, dass die Kaufleute nicht auch zur menschlichen Rasse gehören. Aber die Kaufleute sollten nun auch nicht die Rolle der »Anreger«, »Bahnbrecher« spielen wollen! Eine kaltblütige Prüfung würde ihnen keinen Verdienst, noch irgend eine Aussicht auf materiellen Erfolg zuerkennen. Dieses Mal irrten sich die Kaufleute, und sie glaubten doch so gerne an beides. Fast überall findet man solche, in Paris, in Berlin, in Brüssel, im Haag, in Wien u. s. w. und überall ist ihr Schicksal ein ähnliches; die Künstler sehen hell, und das Publikum wendet sich an den Künstler selbst, welchen die Kunst-Zeitschriften ihm angeben, sobald es sich um einen etwas folgerechten Auftrag handelt. Das Publikum hat einen Widerwillen dagegen, den Kaufleuten doppelte Preise zu zahlen, wenn es dieselben Gegenstände zu einfachen Preisen vom Künstler erhalten kann, und so geschieht es, dass diese Häusser sich ändern *müssen:* insbesondere für sich entwerfen zu lassen, und selbst zu fabrizieren. Von diesem Augenblick an ist nichts anderes hinter all diesen pompösen Bezeichnungen, mit denen sich diese »Häuser« so gerne gross thun, als ein Kaufmann, der das entwerfen und fabrizieren lässt, was das Publikum von ihm fordert, und was er am besten verkaufen kann.

Immerhin wird das »moderne« oder »nouveau« in Frankreich bleiben; »esthétique« in Belgien; »Jugend« oder »Sezession« in Deutschland und Oesterreich. Aber alles das hat nichts Gemeinsames mit dem sich vorbereitenden Stil unserer Epoche und soll sich hüten, daran rühren zu wollen.

* * *

Neben diesen Kaufleuten standen, freilich in einem ganz anderen Licht, die *Münchener Vereinigten Werkstätten* und die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst,* welche beide von einem künstlerischen Gedanken ausgingen. Die *Vereinigten Werkstätten von München* vereinigten unter der klaren und nie ruhenden Leitung des Professors *Krüger* fast alle Künstler, die München damals im Jahre 1898 zählte, um sich! *Obrist R. Riemerschmid, B. Pankok, B. Paul* etc. und

*) S. Pan. 3. Jahrgang 1898 »Entwurf und Bau der Möbel«.



GERTRUD KLEINHEMPEL. *Bücher-Schrank.*

alle beseelte der gleiche Gedanke, dass kein Vermittler zwischen Künstler und Publikum mehr nötig wäre. Professor Krüger hatte nämlich den glücklichen Gedanken, neben den Ateliers, welche trotz des Scheidens des einen oder anderen Künstlers, immer in Gange sind, ein Verkaufs-Lager einzurichten. So *wusste* das Publikum, dass es direkt bei den Künstlern bestellte oder kaufte, und in der That lassen diese in ihren eigenen Ateliers ausführen nnd haben mit keinem Zwischenhandel zu rechnen. Sie sind Verbündete, die sich eintretenden Falls, den Gewinn im Verhältniss zu dem, was jeder ausgeführt und verkauft hat, teilen würden.

Dieses Prinzip ist einfach und richtig, und ich sehe auch vorher, dass es einträglich sein kann; jedermann hat sich bei dem Gedanken gefreut, dass eine Filiale der Vereinigten Werkstätten von München unter dem Schutz des Königs von Württemberg in Stuttgart errichtet ist!

Dennoch bleibt der Hintergedanke, dass die so vereinigten Künstler vielen Zufälligkeiten ausgesetzt und dass alle ihre Mühen der Willkür eines Direktors oder Leiters überlassen sind.

Neben den *Münchener Vereinigten Werkstätten* wurden inzwischen von den Herrn *Schmidt* und *Müller* die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst* ins Leben gerufen, deren Leitung heute durch verschiedene Umstände einzig in den Händen von Herrn Schmidt ruht. Wenn es sich nur um ein kaufmännisches Unternehmen handelte, würde ich mich nicht damit abgeben, es zu erwähnen. Aber es liegt mehr in dieser Schöpfung, und niemand kann bezweifeln, dass der Direktor dieser Ateliers der modernen Kunst dienen und zur Verbreitung unserer Bestrebungen beitragen will. Das blickt in der ganzen Organisation dieser Ateliers durch, welche neben Arbeit, ihren Leuten auch Erziehung zuteil werden lassen. Die Thatsache, dass die Arbeiter nur nach von Künstlern entworfenen Plänen arbeiten, ist an und für sich schon ein Unterricht, aber neben diesem hat der Direktor noch Mal- und Modellier-Stunden eingerichtet, die unter der Leitung des Herrn Prof. Gussmann und Herrn Prof. Gross den Angestellten des Hauses erteilt werden.

So ist es ihm in kurzer Zeit gelungen, in seinen Ateliers alle Elemente, deren er zur Herstellung seiner Möbel, wie Skulptur-Metall-Arbeiten etc. bedarf, ausführen zu lassen. Der edle Geist der Künstler, die *ausschliesslich* für die *Dresdener Werkstätten* liefern, durchdringt auch die Arbeiter; ich habe das bei meinen mannigfachen Beziehungen zu den Arbeitern konstatieren können, und hier zeigt sich diese Thatsache wieder von neuem. In den *Dresdener Werkstätten* herrscht ein freimütiger Ton; die Beziehungen zwischen Vorsteher und Arbeiter sind die denkbar besten, und ich mutmaße, dass zwischen der Pleïade der Künstler, die Herr Schmidt mit vielem Talent um sein Unternehmen zu gruppieren verstanden hat, und ihm selbst, ebensolch sympathische Gefühle herrschen. Dies ist keine Handels-Gesellschaft, und Herr Schmidt scheint zu seinen Künstlern, die er ans Licht stellt, in ähnlichen Beziehungen zu stehen, wie ein Theater-Direktor zu seinen Autoren und ein Verleger zu seinen Schriftstellern, deren Werke er herausgibt.

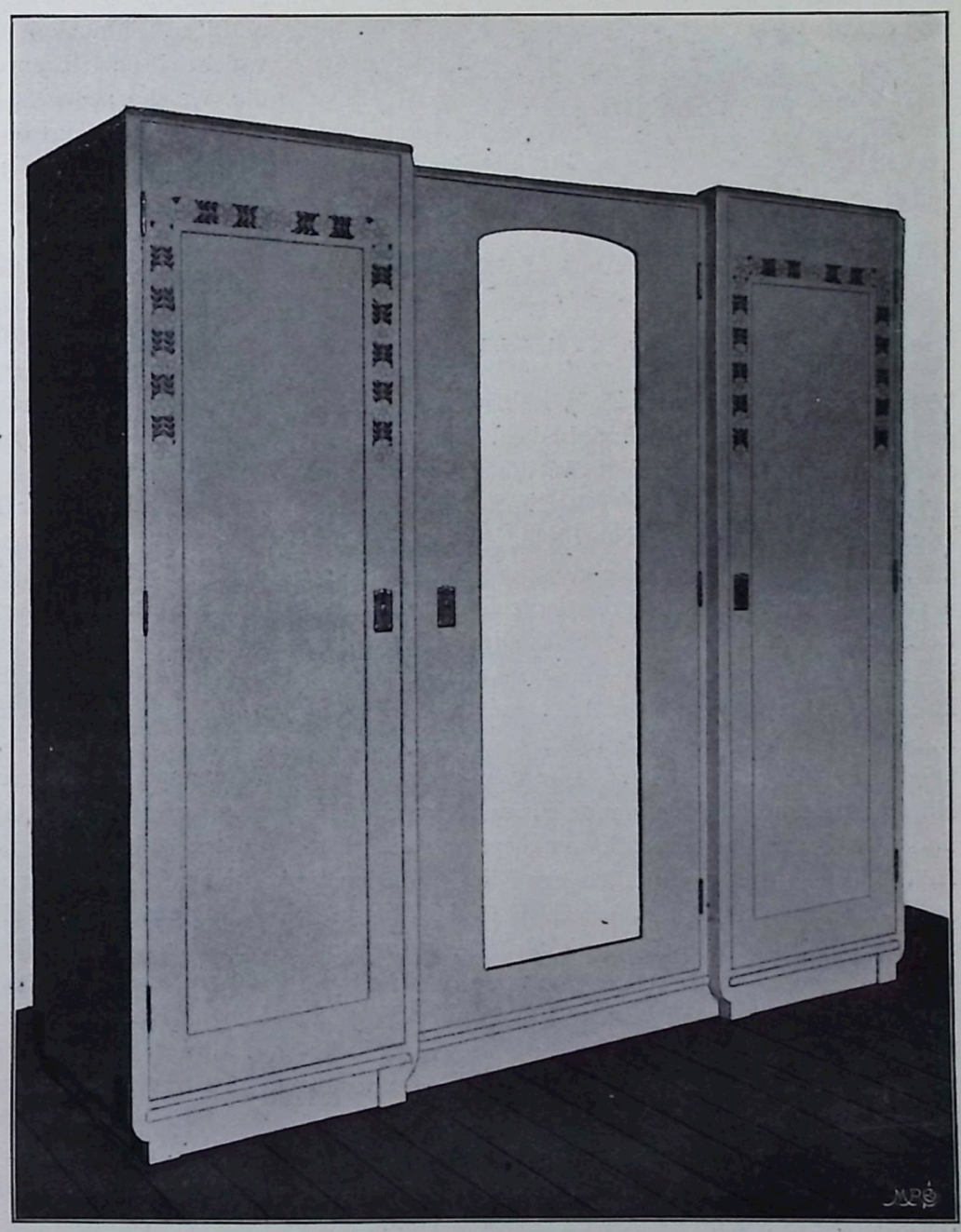
Die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst* stellen als Basis ihres Unternehmens ein Prinzip auf, welches schien, als ob es sich für die Verwertung unserer Werke allgemein verbreiten würde, nämlich das Prinzip der Prozente auf den Verkauf. Dies ist im Grunde nichts *anderes als das Autor-Recht*, das von den Künstlern, die für das geistige Gebiet schaffen, beansprucht wird.

Auf einer solchen Basis würden die Künstler in der That nicht die geringste Gefahr laufen, den Gewinn ihrer Arbeit durch die Unfähigkeit eines Direktors oder seiner Angestellten gefährdet zu sehen;

wir laufen keine andere Gefahren als die, welche wir wirklich vorhersehen können; und welche von der Person des Fabrikanten, dem wir die Verwertung unserer Werke anvertrauen, und von seinem und seines Hauses Ruf abhängig sind. Die Sicherheit eines solchen Prinzips, das im Grunde sehr richtig ist, zog eine Gruppe Künstler an die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst.* Prof. Karl Gross, Joh. Vincenz Cissarz, Welter, Hans Schlicht, E. und *Gertrud Kleinhempel,* W. Kreis, A. Endell, Otto Fischer, Professor Gussmann, von Beckerat, Schwindrazheim! Später trat noch Frl. *M. Junge* hinzu; sie und Frl. *Gertrud Kleinhempel* arbeiten mit vereinten Kräften, und sind sich in ihrem Schaffen so ähnlich, dass man ihre Arbeiten verwechseln könnte. Oft arbeiten sie direkt zusammen und bringen Werke zur Ausführung, welche die guten Eigenschaften beider Künstlerinnen in sich tragen, und dadurch einzelne Fehler schwächer erscheinen lassen.

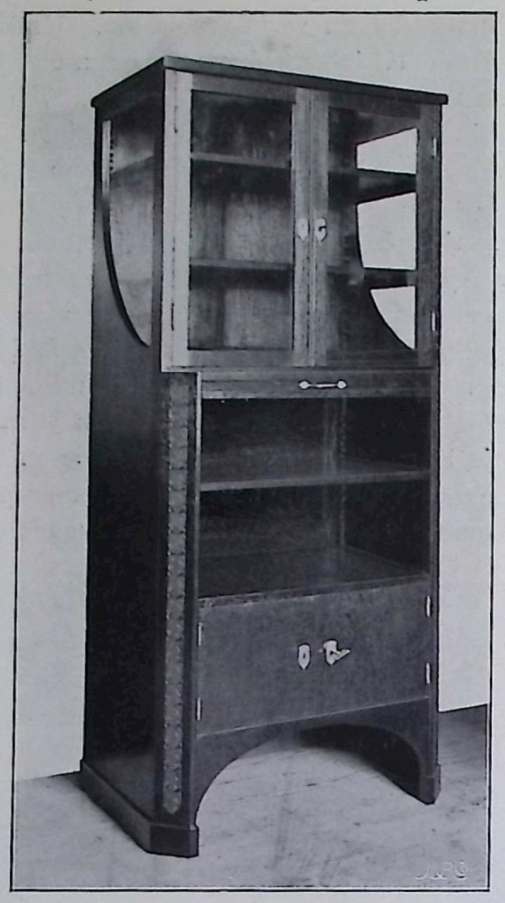
Unter den zahlreichen Mitarbeitern, die die Herren Schmidt & Müller um sich versammelten, gebührt den beiden erwähnten Damen die meiste Beachtung. Was besonders an den Werken dieser jungen Künstlerinnen fesselt, ist eine rührende Naivität, die sich in den von ihnen ersonnenen Interieurs zeigt, ähnlich wie in den Albums von Kate Greenaway. Persönlich kann ich nur mit einiger Anstrengung Geschmack an dieser Naivität finden, in der ich immer ein wenig Sentimentalität erblicke, die zu bekämpfen ich nicht umhin kann, weil ich sie albern und kindisch finde, und das heutige Leben weder albern noch kindisch ist. Wir haben den Hang an einer Umgebung, die Genre-Bildern gleicht, Geschmack zu finden, aber ich mißtraue dem, weil ich und viele andere heutige Männer, erkannt haben, dass wir uns nur durch Feigheit oder Untugend dazu verführen lassen. Und wenn ich Gertrud Kleinhempel und Margarete Junge lobe, so thue ich es aus dem Grunde, weil mehr als Naivität in ihren meisten Werken liegt.

Dass alle beide sich nach den Album-Blättern, die sicher die Räume ihrer Kindheit darstellen, sehnen, zeigt sich in ihren Aquarellen, die wahre Kinder-Album-Blätter sind. Ihre ausserordenlich leichten und feinen Skizzen erwecken den Gedanken an Puppen-Stuben, wo die Möbel sorgfältig aufgestellt sind; niemand würde aber nach diesen Skizzen glauben können, dass es jemals möglich wäre, sie in natürlicher Grösse auszuführen. Aber dennoch überzeugen uns nachher die Photographieen, dass diese Gegenstände erwachsenen Leuten dienen



GERTRUD KLEINHEMPEL — DRESDEN. *Wäsche-Schrank.*

Ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst.



MARGARETE JUNGE—DRESDEN. *Schränkchen für Bücher.*

können, und dass sie den Reiz besitzen, dessen eine ganze Klasse von Menschen bedarf. Diese Klasse sind die Feinen, mit Geschmack, die aber einen ausgesprochenen Geschmack für die Einfachheit besitzen. Diese Klasse Menschen ist folglich nicht gewöhnlich, und wenn sie auch keine eigene Individualität besitzen, so sind sie doch der ganzen Aufmerksamkeit der Künstler würdig. Dass diese Klasse nun in zwei jungen Damen die genauen Vertreter ihres Karakters gefunden hat, scheint mir kein Zufall; da die Unpersönlichkeit einer der Haupt-Wesenszüge der Frau ist, so liegt nur etwas sehr Natürliches darin, dass auch Frauen die Eleganz und den guten Geschmack verkörpern. Die Einfachheit, die bei der einfachen Frau leicht ein wenig derb wird, tritt in den Werken Frl. Kleinhempels und Frl. Junge's, zuweilen mit Grösse, immer mit Würde hervor. Nur ausnahmsweise weichen sie von ihrem Ziele ab und lassen sich von der Fantasie leiten. Dass ein Affe unter einer Vitrine niederkauert, um sie zu tragen, und dass nachgemachte Blumen-Guirlanden an den Möbeln hängen, kommt nur selten vor, und das Bestreben, nur für die Konstruktion geeignete Mittel zu wählen, ist augenscheinlich. Wir sind noch weit von den verstandesmässigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien, von denen ich in dem April-Heft gesprochen habe, entfernt, aber wir sind nicht am entgegengesetzten Ende. Einer einfachen Konstruktion, ohne alle Raffiniertheiten, entlehnen sie ihre Formen; ich kann nicht sagen, dass sie *durchaus wünschen,* dass sie neu sind, aber ich fühle, dass sie wahrhaft glücklich sind, wenn diese Formen noch nicht dagewesen sind. Nun aber passt sich ihr Werk hierin in manchen Zügen noch dem Karakter dieser Klasse von feinen, weichen und einfachen Leuten an.

Das weiss lackierte Schlaf-Zimmer von Frl. Kleinhempel fasst am klarsten diese Eigenschaften zusammen, und der Schrank (S. 156) gibt am besten den Begriff des Umfanges, den ihr Talent erreichen kann, wieder. Dieser Schrank ist vollkommen, und auch an den Schlaf-Zimmer-Möbeln kann niemand, so wie sie sind, etwas auszusetzen finden. Ihr Reiz und ihre Einfachheit sind unleugbar, sowohl für die, welche sie nach ihrem Geschmack finden, wie auch für die, welche sie *nicht* nach ihrem Geschmack finden.

In ihnen liegt die ganze Weite der Entfernung, zwischen denen, die *einen ausgesprochenen* Geschmack haben, und denen, die Geschmack haben! Die gewöhnlichste Tischlerei könnte uns etwas ebenso Würdiges und Schönes bieten, wie die von Frl. Kleinhempel und Frl. Junge gemeinsam entworfenen Garten-Möbel, wenn dieses Handwerk nicht durch die grosse Dummheit einer ganzen Klasse Handwerker in den vollsten Misskredit gefallen wäre; diese Leute fanden früher in sich selbst und in der Tradition eine Menge ingenieuser, gesunder und schöner Dinge, die ohne Anspruch auf monumentale Schönheit, schön durch ihren ruhigen und glücklichen Anblick, schön durch die gute Ausführung und durch die gesunde Auffassung sind.

Solche Versuche werden Frl. Kleinhempel und Frl. Junge zu Folgen bringen, die sie jetzt selbst noch nicht zu ahnen scheinen. Ein Tisch von Frl. Kleinhempel (S. 159) verkündet einen Umschwung zu Grösserem und es scheint, als ob ein Sprung sie uns genähert hätte. Ausser den Latten zwischen den Füssen, finden sich keine Spuren vom »Chippendeal-« oder »Biedermeyer-Stil«. Ein rundes Kanapee von Frl. Kleinhempel zeigt dieselbe Tendenz. So sehr ich mich freue, dass sie sich meinem Ideal nähern, so sehr möchte ich sie vor einem zu männlichen Karakter bewahren. Wir haben genug »Männer« in unserer Bewegung, und die Prinzipien, die wir vertreten, müssen derart geschmeidig werden, dass die »Frauen« dabei nichts von ihren eigenen Eigenschaften einbüssen. Im April-Heft habe ich Werke von Frl. von Brocken reproduziert, die nach den verstandesmässigen und folgerechten Konstruktions-Prinzipien entworfen sind, welche aber doch ein genügend weibliches Empfinden zur Schau tragen.

Das Unternehmen, das Herr Schmidt verfolgt, scheint hauptsächlich auf den Kräften dieser beiden Damen zu ruhen, aber er schuldet dem Publikum nichtsdestoweniger, sich ihnen nicht gänzlich zu überlassen. Das Talent von Frl. Kleinhempel und Frl. Junge ist ausserordentlich schmiegsam, aber es stellt kein ganzes Programm vor.

Es hat sogar manchmal den Fehler (meine Wahl von Reproduktionen hat natürlich die betr. Werke fern gelassen), den die *Dresdener Werkstätten für Handwerks-Kunst,* wie es in einer von ihnen veröffentlichten Schrift heisst, zu bekämpfen suchen: »nämlich die Nachahmung der Erzeugnisse vergangener Tage, der deutschen und italienischen Renaissance, des Barock- und Rokoko-Stils, des Louis-Seize und Empire-Stils.« Unsere Reproduktionen zeigen jedoch, dass man im übrigen wirkliche Anstrengungen macht, und diese Anstrengungen muss man loben und sich ihrer erfreuen.

Künstler, wie *Schaudt* und *Welter* liefern den Beweis grösserer Kraft und Kühnheit in diesem Kampf; das sind Männer, die nicht in den Schlaf-Zimmern der Kate Greenaway'schen Albums geboren sind. Sie haben eine klarere Idee des Fortschritts, sie sind sich bewusster, wo unser Ziel liegt, und folglich wird ihr Bemühen auch fruchtbringender sein. Einzig das Talent vermag nichts, wenn es nicht von einem klaren Bewusstsein getrieben und auf den rechten Weg gebracht wird. Es handelt sich hier um etwas Bestimmteres, als in der Malerei und der Skulptur, und die Verantwortung eines jeden ist daher um so grösser.

Eine strenge Disziplin kann viel dazu beitragen, dass wir schneller den Stil unserer Zeit erreichen. Und diese Disziplin besteht gerade in der Thatsache, dass wir alle dem Ziel, das wir uns von Anfang an gesetzt haben, und das von der Vergangenheit unabhängige Schöpfungen verlangt, treu bleiben. Einigen wird diese Treue nicht schwer, weil sie garnicht anders schaffen könnten, andere hingegen müssen sich erst zu dieser Treue entschliessen. Die Beisteuerung Jener zur Förderung des Stils ist beschränkter und ihre Bemühungen sind weniger fruchtbar, aber so unendlich wenig sie auch beitragen mögen, so ist doch das Kleinste schon etwas Heiliges. Dieses sich Entschliessen hat den grossen Vorteil, dass es den Geist in andere Bahnen lenken wird; früher war er gewohnt, nur nach rückwärts zu blicken, jetzt betrachtet er, was gegenwärtig vorgeht und richtet seine Blicke geradeaus, in die Zukunft.

* * *

Anlässlich einer im vorigen Winter im Kunstgewerbe-Museum zu Breslau veranstalteten Ausstellung hatte ich zum ersten Mal Gelegenheit die Möbel *Koblinskys* zu sehen. Beim Anblick der in diesem Heft enthaltenen Reproduktionen werden die Leser der Innen-Dekoration nicht mehr daran zweifeln, dass die Werke Koblinskys zu der Schule der verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion gehören. Sein Bemühen, sich von diesen Prinzipien inspirieren zu lassen ist gewiss, und wenn auch einige, diesen Prinzipien fremde Einflüsse, die Wirkung dieses Ensembles stören, so bleibt nichtsdestoweniger die Kraft seiner Werke so augenscheinlich, dass dies darauf schliessen lässt, dass sie über das, was sie zu bekämpfen bestrebt ist, die Oberhand behalten wird.

Ich glaube, dass man noch die Lebenskraft dieser Schule bestreitet, wenn sie sich schon ganz Deutschland bemächtigt haben wird. In Berlin werden die von mir gepflanzten Keime für die Arbeit genügen; Riemerschmid hat in München die Oberhand; Behrens und P. Huber triumphierten in Darmstadt; in Dresden nimmt Kühne den ersten Platz ein; in Breslau setzt man auf Koblinsky

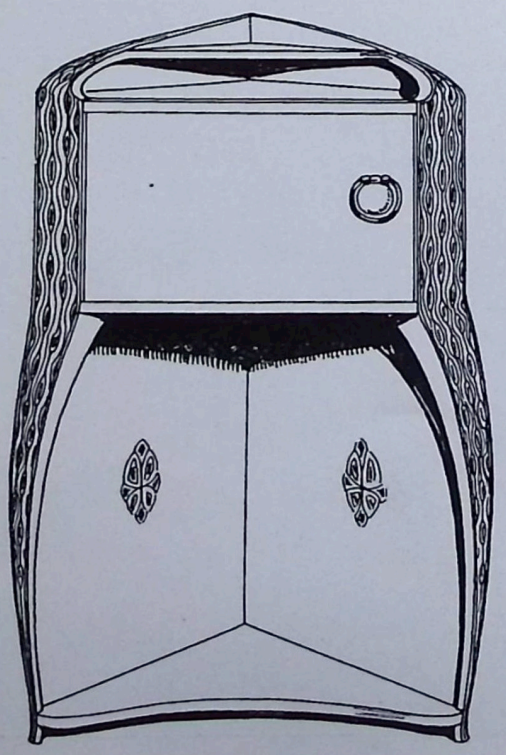
E. KLEINHEMPEL—DRESDEN. *Auszieh-Tisch.*

grosse Hoffnungen, und Düsseldorf wird uns eine grosse Ueberraschung eines neuen Talents und eines Zuwachses unserer Schule bereiten.

Es ist ein harmloses Spiel zu verneinen, was existiert und jede Kraft und jede Thätigkeit um eine glänzende Entwicklung zu erreichen, abläugnen zu wollen. Diese Behauptungen sind gerade so viel wert, als wie das, was sie jenen, die sie zu Papier bringen, an Geld einbringen. Man hat konstatieren können, dass es solange Schule gab, als wie die Prinzipien, auf denen wir dieselbe gründen, noch nicht klargelegt worden waren. Aber das ist jetzt eine gethane Arbeit, und anstatt zu leugnen, dass sie gute Resultate erzielen kann, sollte man lieber über ihre Prinzipien reden. Niemand denkt daran, sie offen zu bekämpfen, und die Taktik muss entlarvt werden, welche sagt: die Prinzipien sind vortrefflich, aber diejenigen, welche sie für ihr Eigentum erklären, täuschen das Publikum; sie beachten sie nicht!

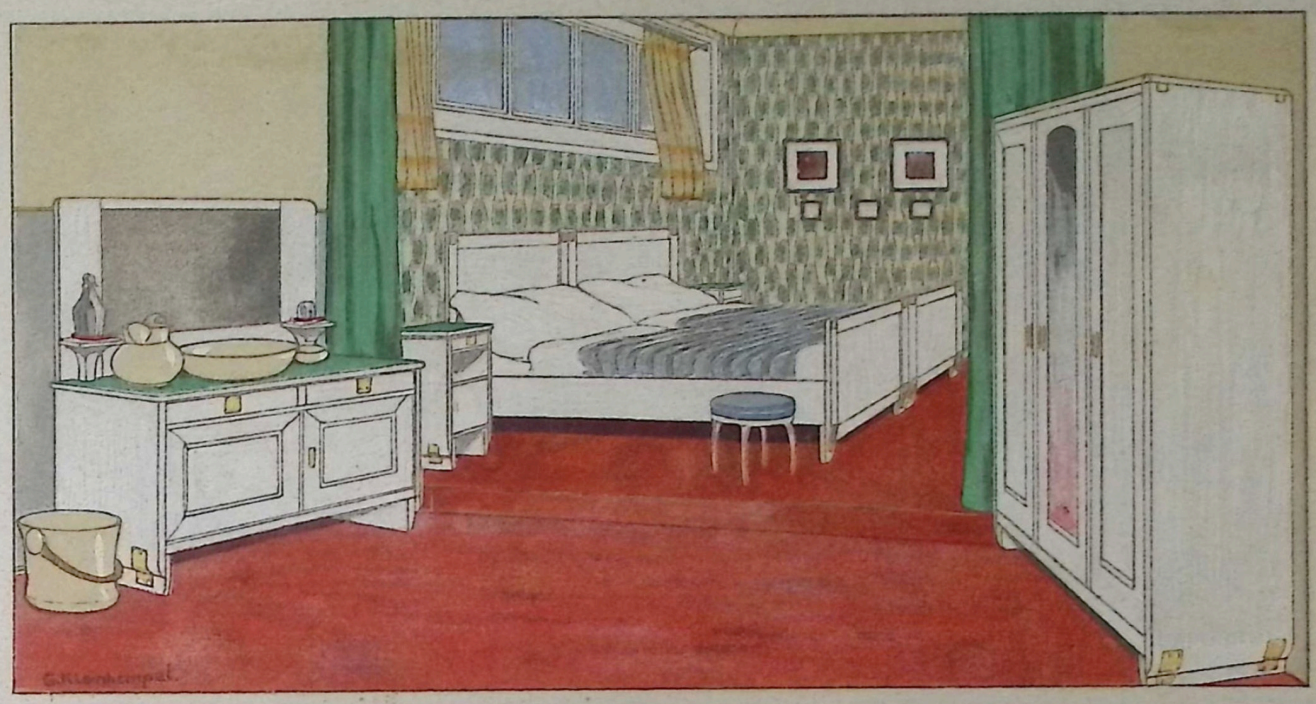
Die Vorteile einer solchen Kritik scheinen *doppelte*, einesteils will sie uns in Misskredit bringen und zweitens beraubt sie uns unseres Gutes. Aber jeden Augenblick entstehen Werke, die klar zeigen, was diese Prinzipien an Mark und Kraft zur Erfindung *neuer* Formen enthalten. Und genügt dieses Phänomen der Neuheit denn nicht, um zu beweisen, dass unsere Schule und ihre Prinzipien allein fähig sind, noch einen Stil zu erzeugen! Ich glaube nicht, dass es jemandem in den Sinn kommt zu denken, dass das Entstehen eines Stils, der Aehnlichkeit haben könnte mit dem Empire-Stil und der nur aus dem Ueberrest vergangener Dinge gebildet ist, noch möglich sei, und andererseits glaube ich nicht, dass jemand leugnen kann, dass seit dem Ende dieses Empire-Stils etwas geschaffen wurde, was *neu* war, in dem Sinne, wie wir das Wort verstehen. Die dem Zufall einer phantastischen Inspiration überlassene Schöpfung hat Bankerott gemacht, (und sie hat die naturalistische Ornamentik mit sich in das Nichts gerissen). Bald wird niemand mehr daran denken, den Formen nützlicher Dinge (wie Möbeln, Vasen etc.) den Schein naturalistischer Gestaltungen, wie Menschen, Tiere, Blumen etc. geben zu wollen. Sobald wir an die Schöpfung eines Gegenstandes denken, erscheint er uns in seiner wesentlichen Form; und klar betrachten wir die uns zur Verfügung stehenden Mittel: die Materie und die Werkzeuge. Aus der innigen Berührung dieser beiden entsteht der Gegenstand, und die hinzutretenden intellektuellen Spekulationen werden nur reine und abstrakte Schönheit hinzutragen. Wir bestehen den letzten Kampf gegen die Willkür, aber der Kampf ist hart, und die Bataillone, die uns gegenübergestellt werden, sind gut diszipliniert und gruppieren sich zu Massen: das »*Tier*«, die »*Pflanze*« in grünen, blauen und roten Album-Einbänden verpanzert, sind über uns hergefallen. Das letzte Regiment nennt sich: »*Das Weib*« ein Vorlage-Werk für *alle* Zweige des Kunst-Gewerbes: Entwürfe für Dekorations-Malereien, Plakate, Dessins, Illustrationen, Vignetten, Papier-Ausstattungen, Tapeten, Keramiken, Metall-, Leder-, Holz-, Glas- und Textil-Arbeiten, Buch-Ausstattungen etc.

Das macht einen schaudern! Und diesen »Amazonen« haben wir nur Prinzipien gegenüberzustellen! — Bis wann wird der Gedanke noch fortdauern, dass es für die Schöpfung kunstgewerblicher Gegenstände schon ganz bereitliegende Sachen gibt, die man willkürlich oder nach einer mehr oder weniger verständigen Wahl sammeln, klassifizieren und hernach benutzen kann? — Ein ähnlicher Glaube hat die Architektur verdorben; und das Prinzip der reinen Konstruktion ist in der Welle der auf diese Weise klassifizierten Ornamente untergegangen und in das Bereich der unfruchtbarsten und trägsten geistigen Wesen gesunken. Nun muss man aber mit diesen rechnen, denn ohne die Hülfe dieser schon zum Gebrauch fertigen Dinge würden die Unfruchtbaren wirklich unfruchtbar bleiben, und die Trägen wären gezwungen, sich Mühe zu geben. — In dieser »vorgekauten Arbeit« liegt eine Feigheit, welche sich bei denen, die weder unfruchtbar noch träge sind, nicht anders erklären lässt, als durch eine vollständig falsche Auffassung der wahren *Natur* des Ornaments. Diese schliesst jeden Gedanken einer »Uebertragung« aus, denn das Ornament hat eigenes Leben und ist unendlich mannigfacher Art.

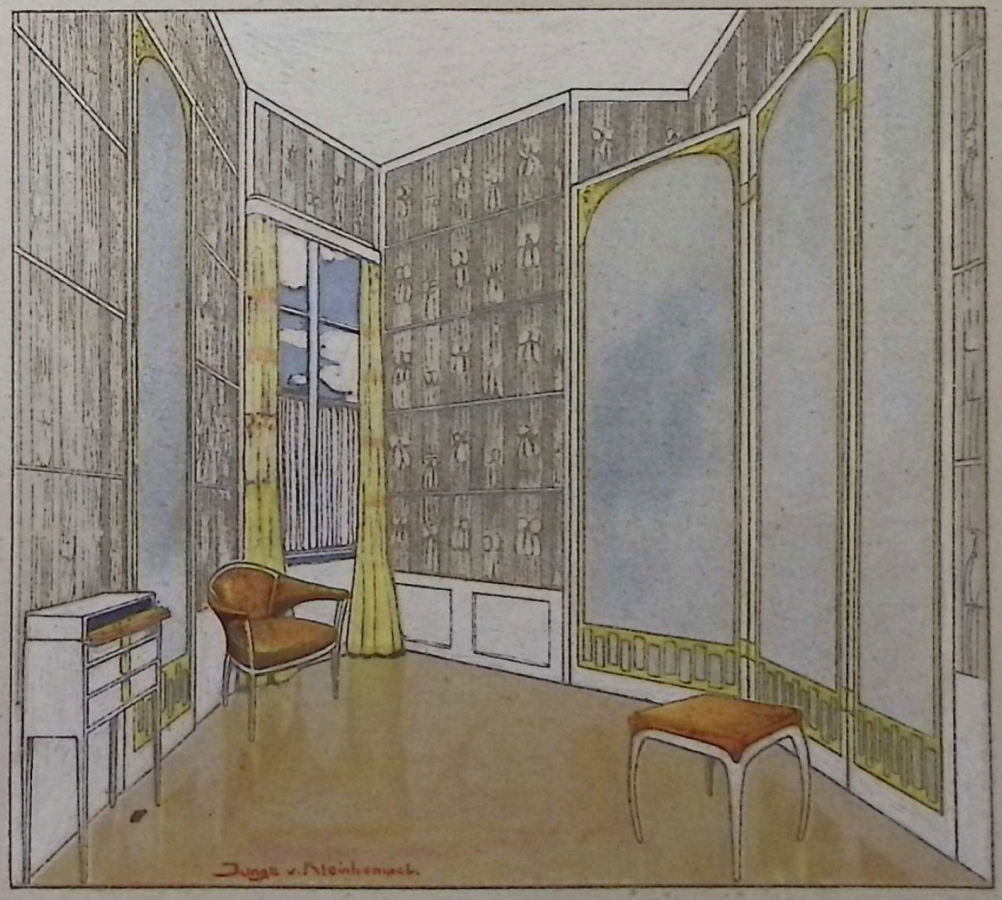


E. KLEINHEMPEL. *Eck-Schränkchen. Entwurf.*

PROF. H. VAN DE VELDE — WEIMAR.

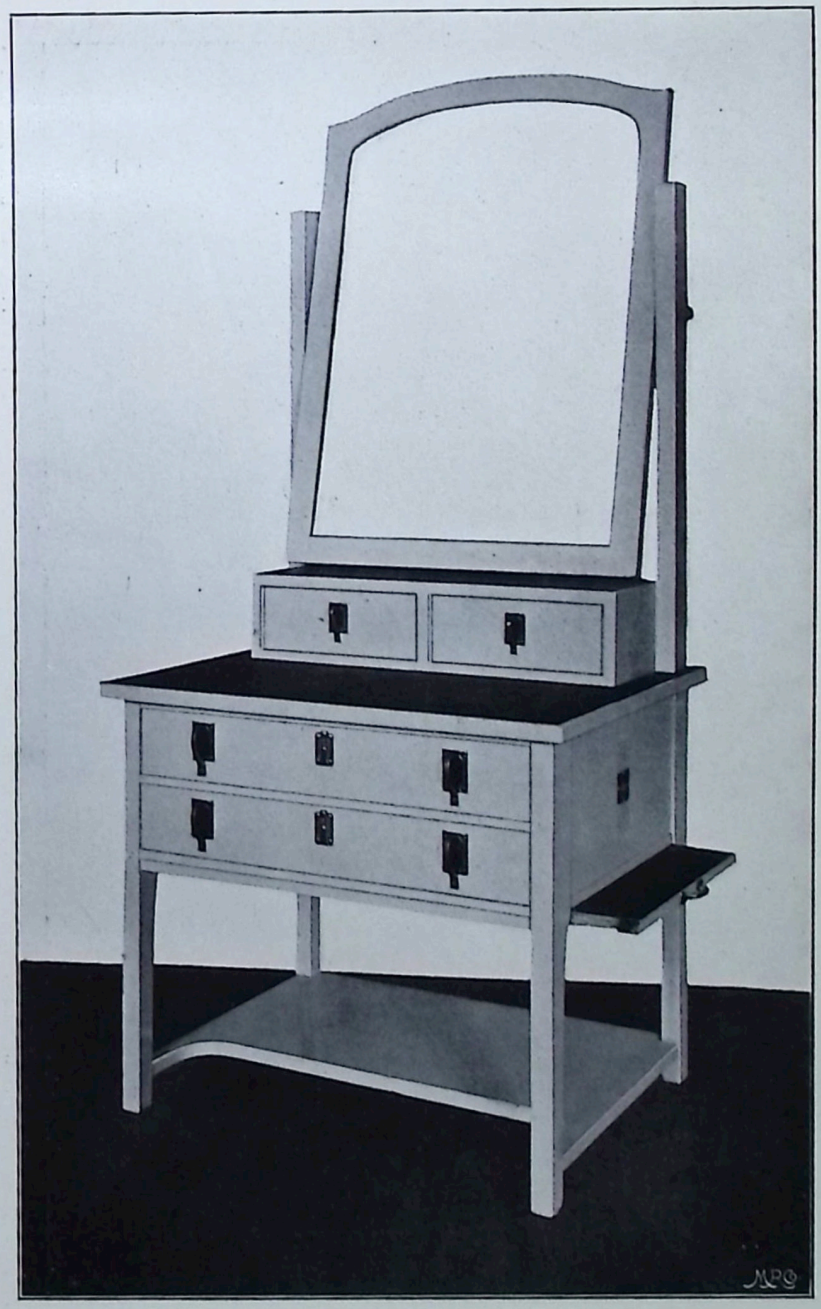


GERTRUD KLEINHEMPEL — DRESDEN. ENTWURF FÜR EIN SCHLAFZIMMER.

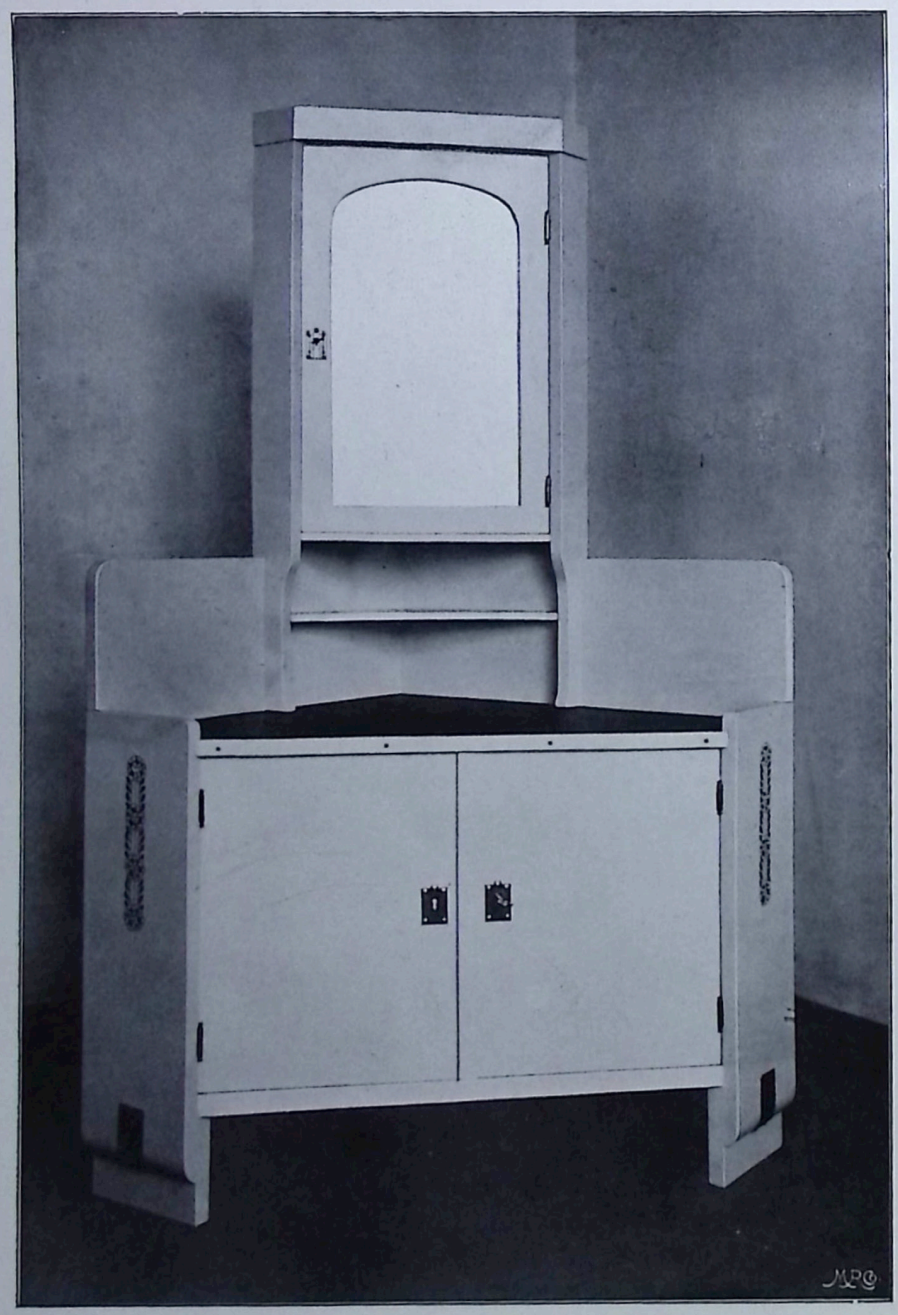


MARG. JUNGE UND GERT. KLEINHEMPEL. ENTWURF FÜR EIN EMPFANGSZIMMER.

EMIL HOCHANZ STUTTGART

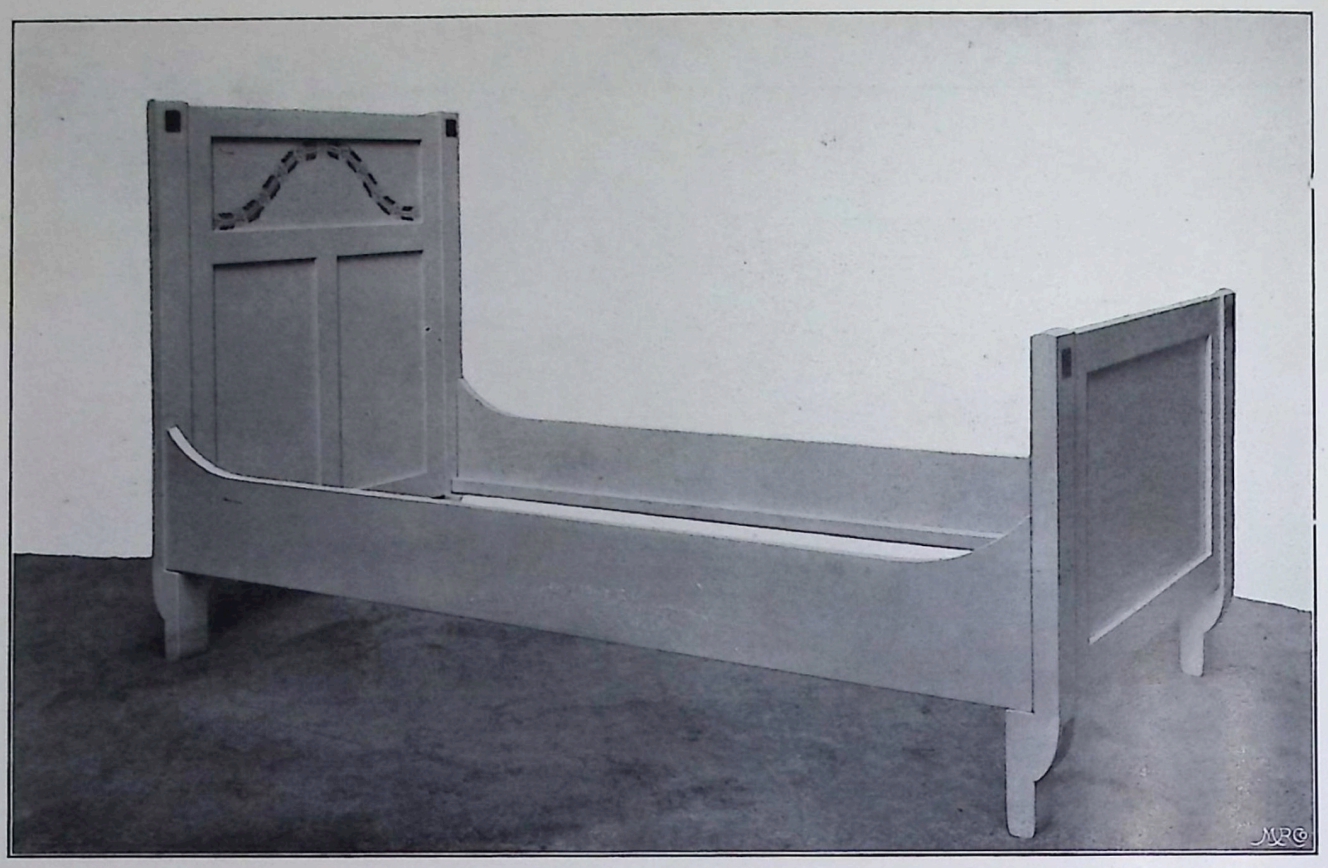


GERTRUD KLEINHEMPEL. TOILETTEN-TISCH. * TABLE DE TOILETTE.



GERTRUD KLEINHEMPEL — DRESDEN. ECK-SCHRANK. * ENCOGNURE.

AUSGEFÜHRT IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST. * EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.



GERTRUD KLEINHEMPEL—DRESDEN. BETTSTELLE. * BOIS DE LIT.

WILHELM KREIS—DRESDEN. DOPPEL-BETT. * LIT DOUBLE.

AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.
EXÉCUTÉS PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.

MARGAR. JUNGE—DRESDEN. BETTSTELLE. * BOIS DE LIT.

MARGAR. JUNGE—DRESDEN. SCHREIB-TISCH. * SECRÉTAIRE.

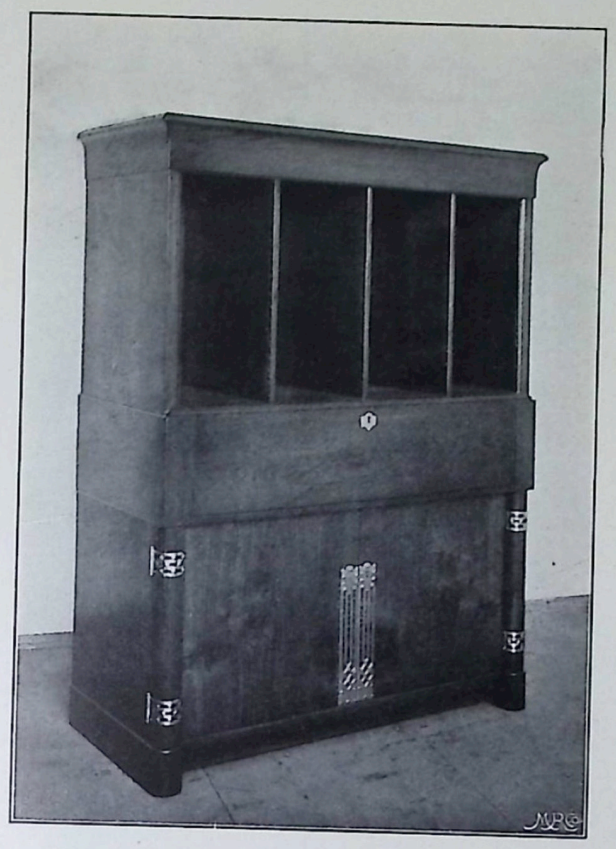
AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.

EXÉCUTÉS PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.

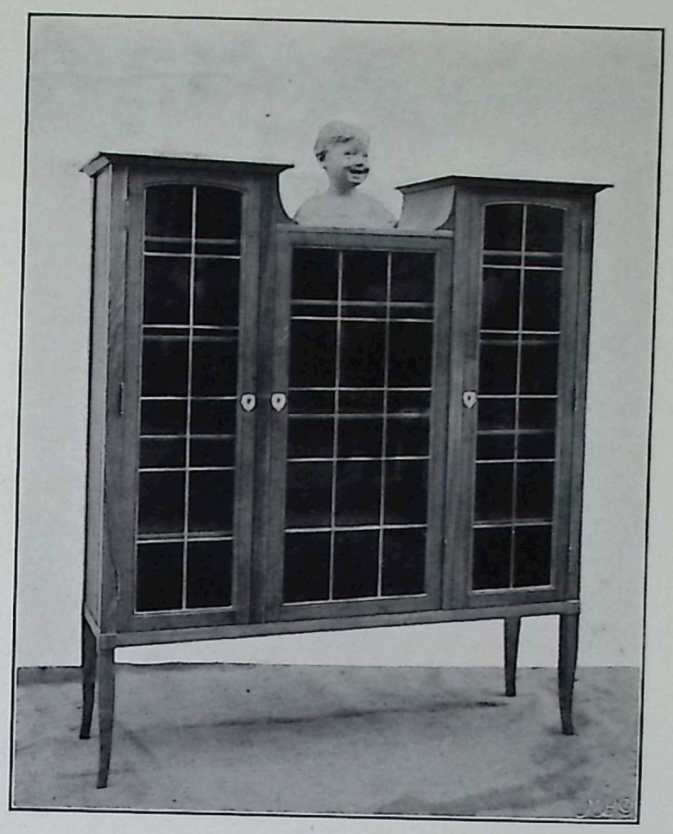
GERTRUD KLEINHEMPEL — DRESDEN. RUNDSITZ. * SIÈGE CIRCULAIRE.

GERTRUD KLEINHEMPEL — DRESDEN. KLEINER TISCH. * PETITE TABLE.

AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.
EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.



MARGAR. JUNGE—DRESDEN.



BÜCHER-SCHRÄNKE. * ARMOIRES A LIVRES.

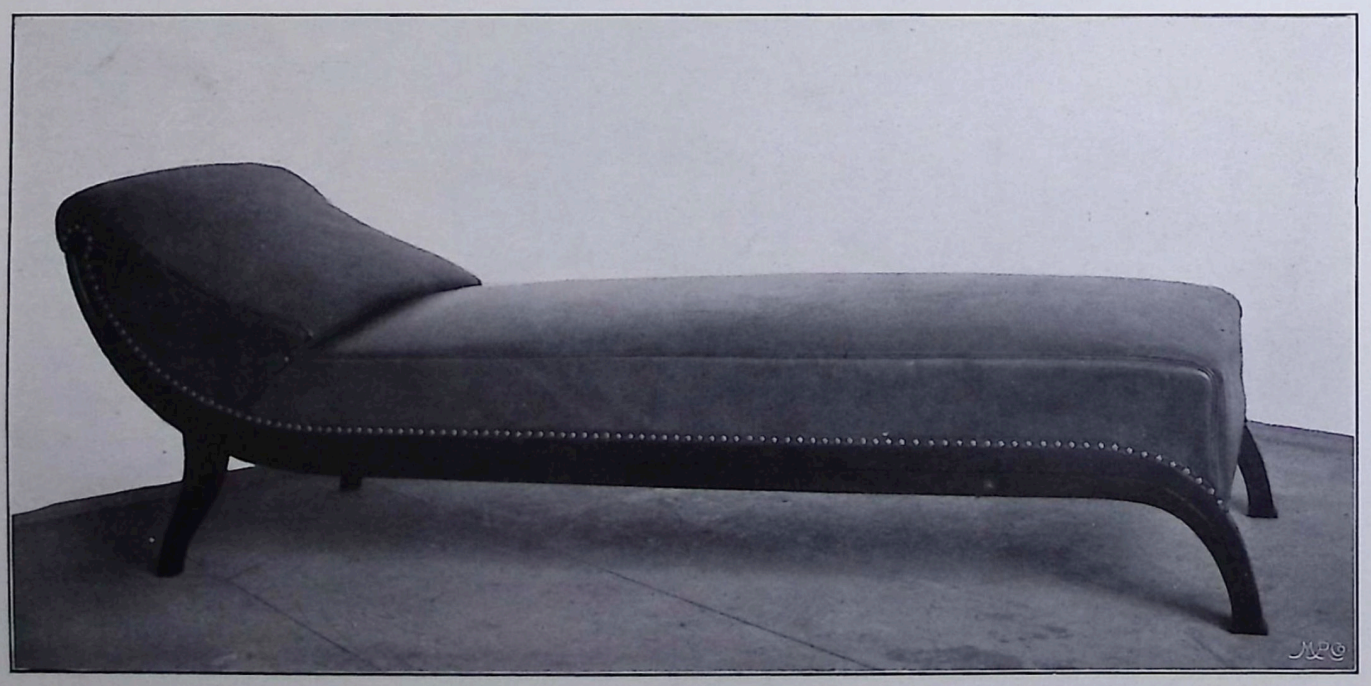
E. H. WELTER—DRESDEN.

TISCHCHEN. * PETITES TABLES.

AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.
EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.

GERTRUD KLEINHEMPEL—DRESDEN.

POLSTER-STÜHLE. * FAUTEUILS.

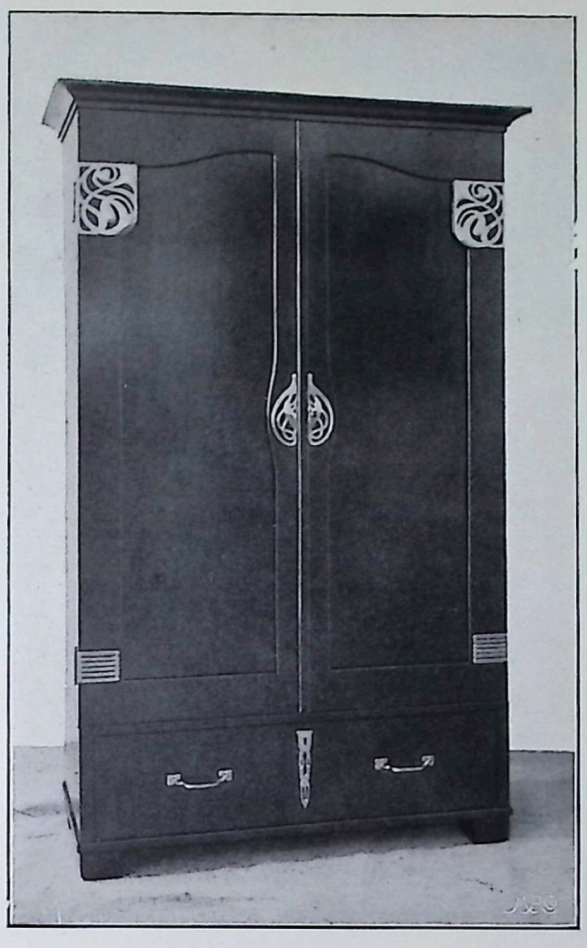


GERTRUD KLEINHEMPEL UND MARG. JUNGE—DRESDEN.

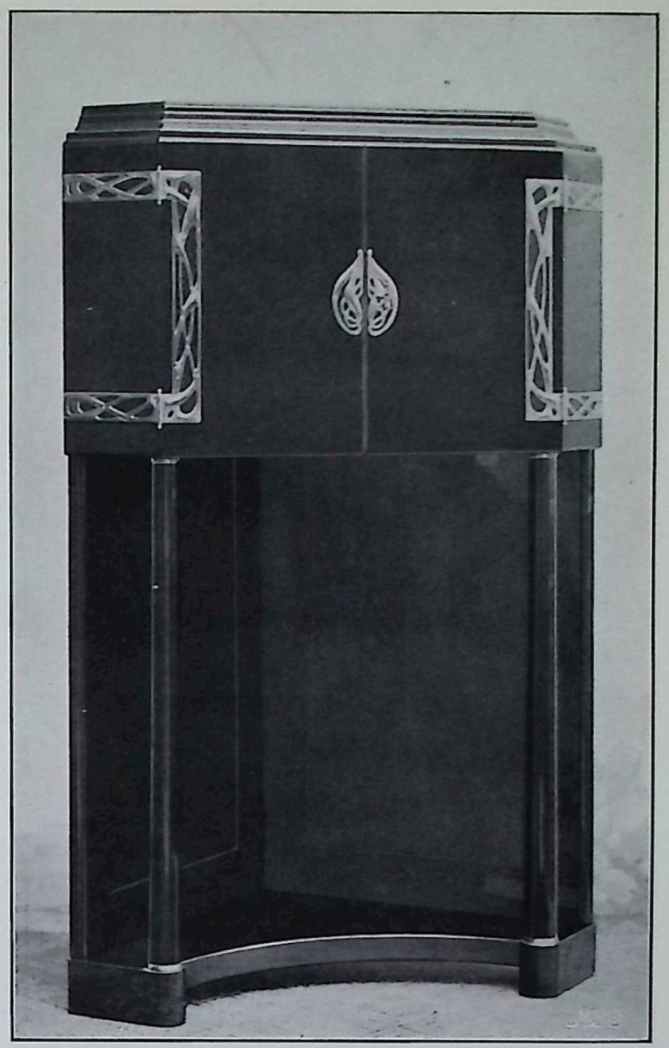
RUHEBANK. * CHAISE LONGUE.

AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.

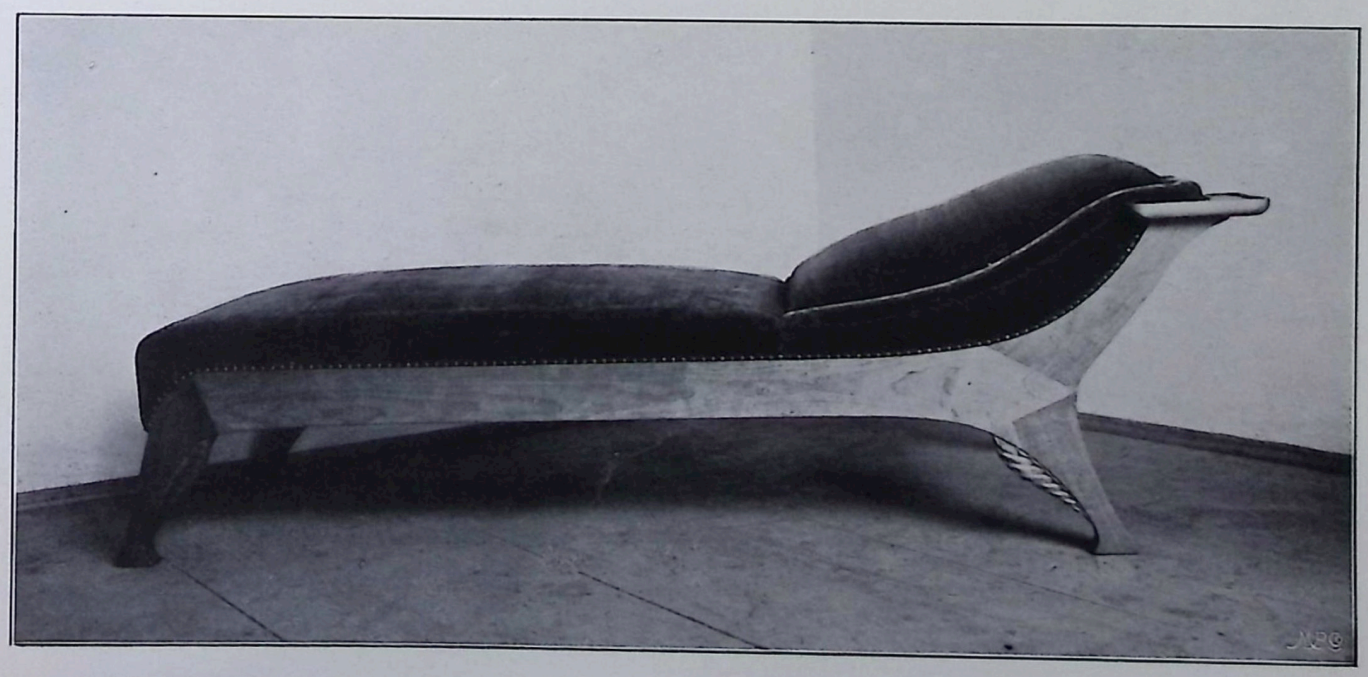
EXÉCUTÉS PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.



MARGAR. JUNGE—DRESDEN. SCHRANK * ARMOIRE.



GERTR. KLEINHEMPEL. ECK-SCHRANK. * ENCOGNURE.



E. SCHAUDT — DRESDEN. RUHEBANK. * CHAISE LONGUE.

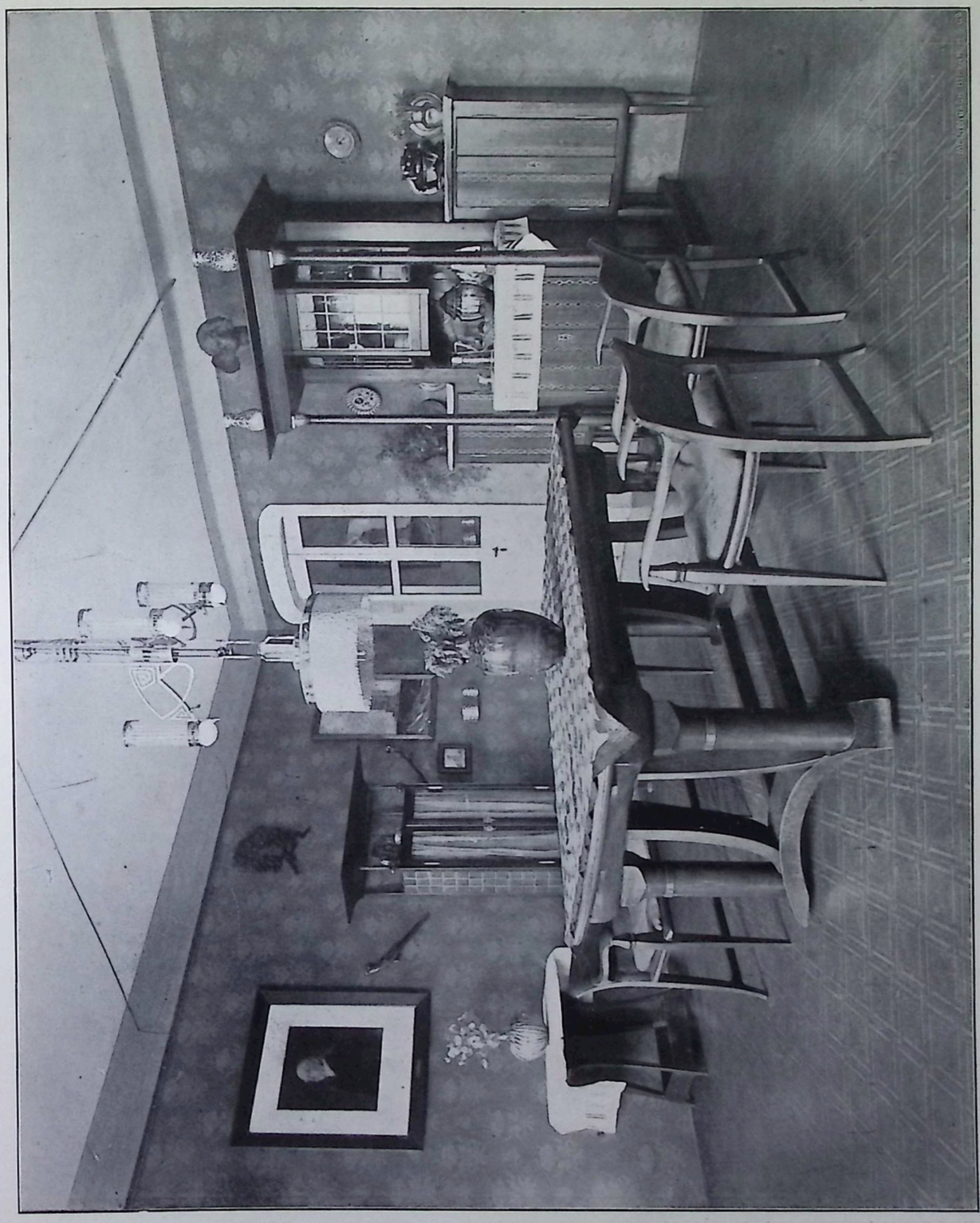
AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.

EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.

E. SCHAUDT—DRESDEN. NÄHTISCH UND LEHN-SESSEL. * TABLE DE COUTURE ET FAUTEUIL.

E. SCHAUDT – DRESDEN. POLSTER-STÜHLE. * CHAISES REMBOURRÉES.

AUSGEF. IN DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST. * EXÉCUTÉES PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.



ARCH. W. KREIS—DRESDEN.

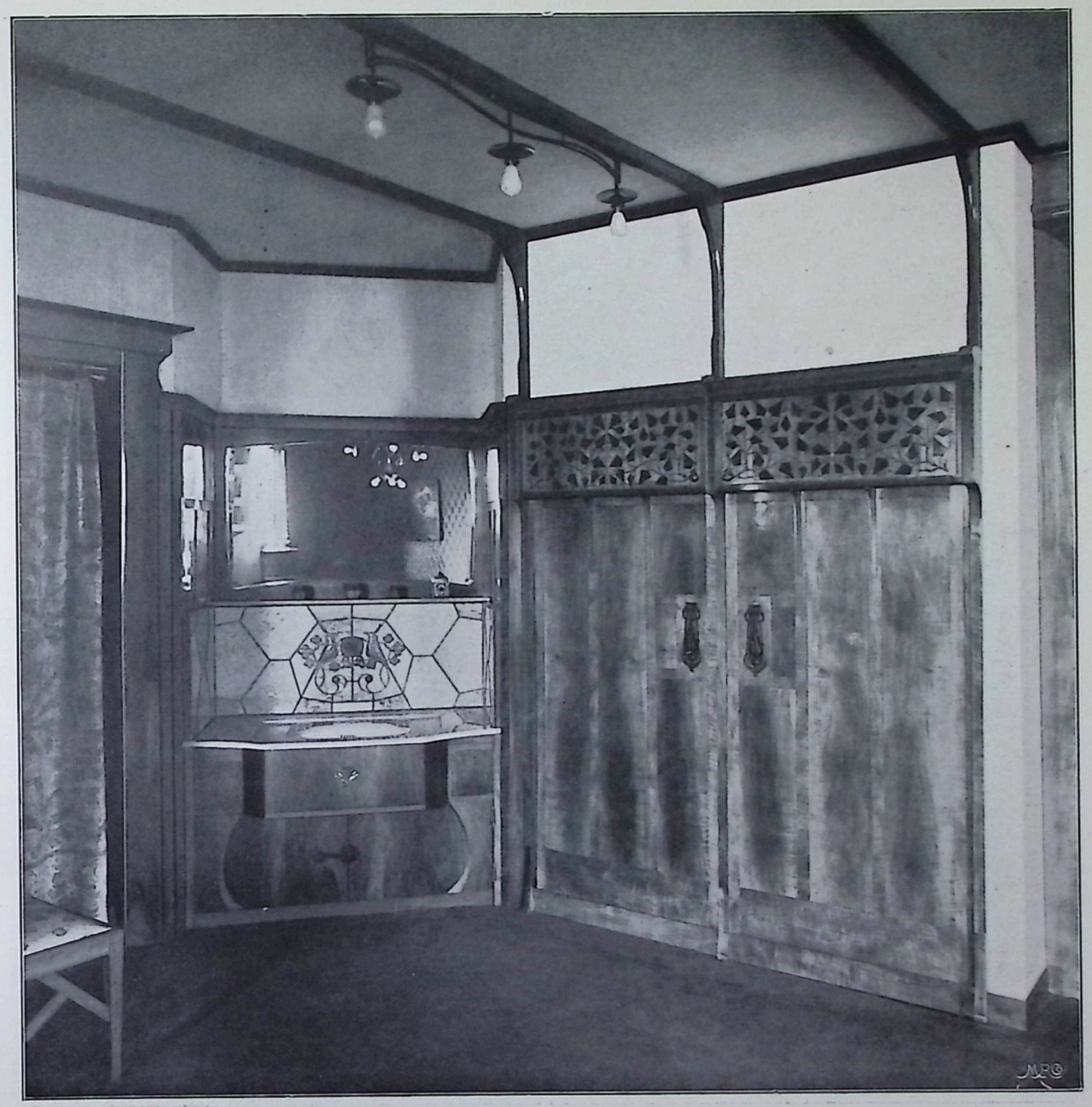
SPEISE-ZIMMER. * AUSGEF. VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST.

CHAMBRE A MANGER. * EXÉCUTÉE PAR LES ATELIERS POUR MÉTIERS D'ART A DRESDE.

ALBERT KOBLINSKY—BRESLAU. SCHLAF-ZIMMER. * CHAMBRE A COUCHER.

AUSGEFÜHRT VON JULIUS KOBLINSKY & CO. HAUS FÜR KUNST-HANDWERK—BRESLAU.

EXÉCUTÉE PAR JULIUS KOBLINSKY & CO. ATELIER POUR MÉTIERS D'ART A BRESLAU (SILÉSIE).



ALBERT KOBLINSKY—BRESLAU.

SCHLAF-ZIMMER. EINGEBAUTER WASCH-TISCH UND WAND-SCHRANK FÜR WÄSCHE. * AUSGEFÜHRT VON JULIUS KOBLINSKY & CO. HAUS FÜR KUNST-HANDWERK—BRESLAU.

CHAMBRE A COUCHER. * EXÉCUTÉE PAR J. KOBLINSKY & CO. ATELIER POUR MÉTIERS D'ART A BRESLAU (SILÉSIE). * *

ALBERT KOBLINSKY—BRESLAU.

HERREN-ARBEITS-ZIMMER. FENSTER-SEITE MIT SCHREIB-TISCH. * AUSGEF. VON JULIUS KOBLINSKY & CO. HAUS FÜR KUNST-HANDWERK — BRESLAU.

CHAMBRE DE TRAVAIL. PARTIE DE LA FENÊTRE. * EXÉCUTÉE PAR JULIUS KOBLINSKY & CO. ATELIER POUR MÉTIERS D'ART A BRESLAU (SILÉSIE).

ALBERT KOBLINSKY—BRESLAU.

HERREN-ARBEITS-ZIMMER. ECK-PARTIE MIT GAS-KAMIN. * AUSGEFÜHRT VON JULIUS KOBLINSKY & CO. HAUS FÜR KUNST-HANDWERK — BRESLAU.

CHAMBRE DE TRAVAIL. PARTIE DE LA CHEMINÉE. * EXÉCUTÉE PAR JULIUS KOBLINSKY & CO. ATELIER POUR MÉTIERS D'ART A BRESLAU (SILÉSIE).

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

THÜR-AUSBILDUNG ZWISCHEN EINEM SPEISE-ZIMMER UND EINEM VORRAUM.

PORTE ENTRE UNE SALLE A MANGER ET UNE ANTI-CHAMBRE. * *

RPOF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. TEIL-ANSICHT NEBENSTEHENDEN SPEISE-ZIMMERS MIT HEIZ-KAMIN.

PARTIE DE LA SALLE A MANGER CI-CONTRE AVEC CHEMINÉE.

ARCH. HENSCHEL—BERLIN. GESCHÄFTS-GEBÄUDE DER ELEKTRISCHEN HOCH-BAHN VON SIEMENS & HALSKE ZU BERLIN.
PALAIS D'ADMINISTRATION DU CHEMIN DE FER AÉRIEN DE SIEMENS & HALSKE A BERLIN.

REDAKTION VON SEITE 153—176: PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 153—176: PROFESSEUR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

Herausgegeben von
Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von
H. van de Velde—Berlin.

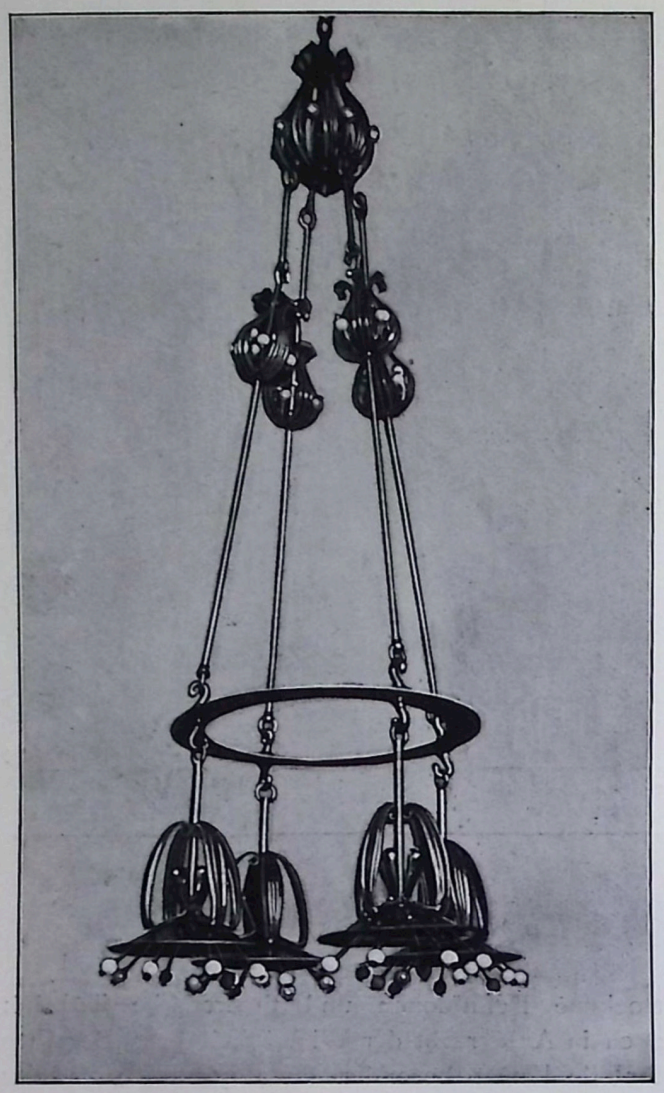
XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. JULI-HEFT.

Luxus und Raum-Kunst.

Es gibt Begriffe, die sich jeder festen Umgrenzung beharrlich entziehen; Begriffe, die so wandelbar sind, wie das Leben selbst, und auch so beweglich. Der Kreis ihrer Geltung verändert sich unaufhörlich; er wächst und schrumpft auf Antrieb von tausend geheimen Kräften; ja, diese vermögen es sogar, ihn zu verschieben, oft nur wenig, oft aber soviel, dass binnen weniger Generationen sein Inhalt ein völlig anderer geworden ist. — Dem stärksten Wechsel sind ohne Frage jene Begriffe unterworfen, die mit der Kultur — aufgefasst als der Resultante aus den seelischen Mächten, den rein verstandesmässigen Kräften und dem materiellen Vermögen des Einzelnen und der Völker — in enger Beziehung stehen. Sind doch nicht nur Generationen verschieden in ihrer Kultur! Ist doch innerhalb *eines* Volkes, innerhalb *einer* Zeit, die Kultur-Höhe eine derart ungleiche, dass man — um diese Verschiedenheit zu veranschaulichen — von Gebirg und Thal mit voller Berechtigung reden könnte.

In innigstem Zusammenhange mit der Kultur stand und steht der Begriff des Luxus; daher seine starken historischen Wandlungen, daher noch heute seine Abhängigkeit von Voraussetzungen aller Art. — Nun ist hier eigentlich nicht der rechte Ort für trockene Definitionen und theoretische Tüftelei; doch in Anbetracht der Wichtigkeit jenes Begriffes für alle Kunst, besonders die angewandte, und der engen Beziehung zwischen letzterer und diesen Blättern, ist es geboten, Klarheit von Grund aus über ihn zu verbreiten, stammten auch die Mittel aus der grauen Rüst-Kammer der Theorie.

All' jene Dinge, die unserem Dasein in irgend einer Weise dienen müssen, können wir daraufhin betrachten, ob sie uns im Grunde entbehrlich sind oder nicht. Jeder wird dies anders entscheiden; jeder wird aus dem grossen Bereich der Lebens-Mittel (in des Wortes weitester Bedeutung) eine Wahl treffen, die ihrer Art und ihrem Umfange nach von der aller anderen verschieden wäre. Aehnlich in ihrem Entscheide wären sich nur Diejenigen, die sonst auch, ihrem Stande, ihrem Vermögen nach gewisse Aehnlichkeiten aufweisen. Die stärkste Verschiedenheit bestände aber — wie überall so auch hier — zwischen dem Geringen und dem Mächtigen. Hundert Dinge, die der Niedere nicht einmal kennt, sind mit der Lebensführung des Anderen so enge verwachsen, dass dieser, müsste er sie plötzlich entbehren, mit vollem Recht von einem Verlust sprechen dürfte. Wir mögen nun folgern, dass mit zunehmender Macht



BAILLIE SCOTT—LONDON. *Haus des Herrn Dr. R. K.-Mannheim.*

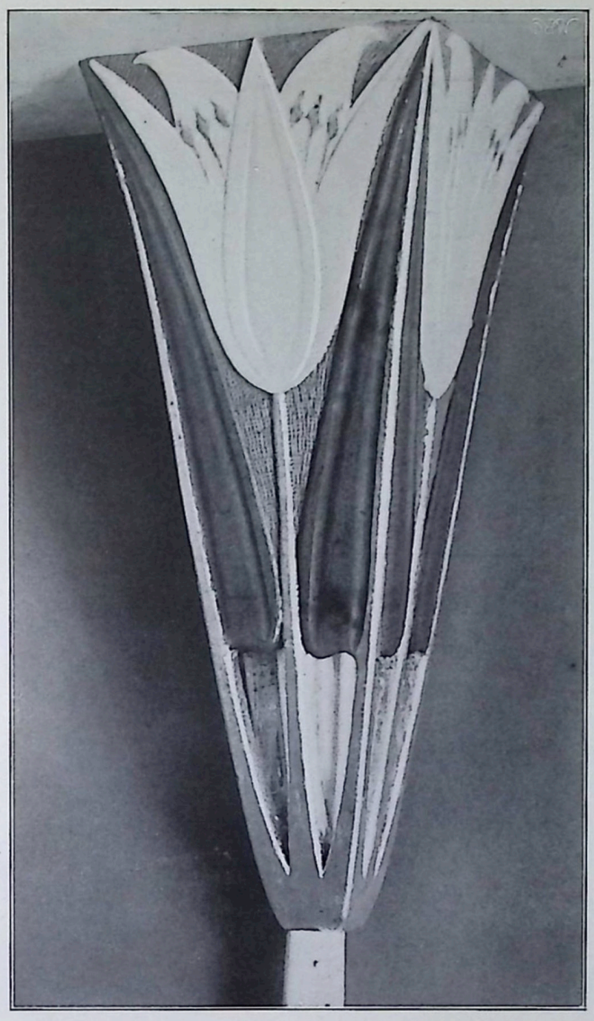
Beleuchtungs-Körper aus Schmiede-Eisen.

der Kreis des Unentbehrlichen sich schrittweise erweitert, sich aber auch derart noch verändert, dass er Dinge ausstösst, deren Wesen an und für sich zu enge ist, um sich, der Entwickelung des Ganzen entsprechend, erweitern zu können. So werden wir im Requisit des Unzivilisierten manche Gegenstände als unentbehrlich bezeichnet finden, die andererseits dem Fortgeschrittenen längst fremd geworden sind. Diese Thatsache ist die einzige, die die Geltung der sonst treffenden Definition des Luxus durch Roscher, dem verdienten National-Oekonomen (Ansichten der Volks-Wirtschaft I, S. 112, Leipzig 1878) um ein Geringes zu beschränken angethan ist. Roscher sagt: »*Jeder Einzelne und Stand, jedes Volk und Zeitalter erklärt alle diejenigen Konsumtionen für Luxus, welche ihm selbst entbehrlich scheinen.*« Der Haupt-Vorzug dieser Erklärung ist, dass sie die Relativität des Begriffes eindringlich kennzeichnet, und dass sie — wähle man einen Standpunkt, welchen man wolle — mit grosser Sicherheit das, was von diesem aus für Luxus gelten muss, umkreist. Wenn wir jedoch nach dem Wesen des Begriffes forschen, lässt sie uns im Stich; und wir sehen uns gezwungen, durch den Ideen-Kreis des Volks-Wirtschaftlers hindurch, tiefer zu steigen.

Betrachten wir den Ausdruck »das Unentbehrliche« näher, so finden wir, dass der damit getroffene Begriff einer Verengerung fähig ist, die uns schliesslich zu dem hinleiten muss, was zur einfachsten Fristung des nackten Lebens gehört. Und das, was sich bisher unter dem Notdürftigen mehr oder minder verbarg, tritt in der engsten Sphäre desselben deutlich hervor: es ist der *Zwang,* die natürliche Folge der Lebensbejahung, es ist die *Not.* Diese Macht durch das Aufrichten einer anderen zu brechen, ist der Sinn aller Arbeit, die, durch unsere gewaltigste Stärke, die Vernunft, geleitet, uns Mittel schafft, unsere natürliche Kraft gewissermaßen zu potenzieren. Der Hebel, der von der Hand eines Kindes regiert, einen Fels-Block stürzt, ist ein Symbol für unsere Macht. Je grösser und gesicherter nun diese ist, desto geringer der Aufwand an eigner lebendiger Kraft gegen *den Zwang der Not und desto grösser die Möglichkeit, dem uns allen innewohnenden Drange zur Lust zu folgen.* Unter diesem Gesichts-

BAILLIE SCOTT—LONDON. *Haus des Herrn Dr. R. K.-Mannheim.*

Schreib-Stuhl mit Intarsie.

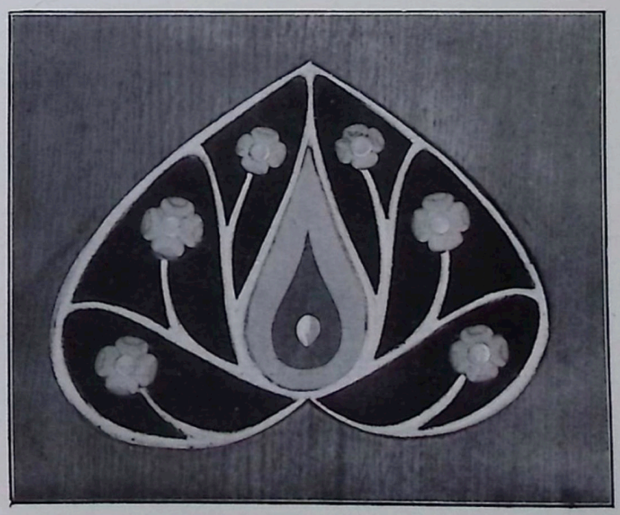


BAILLIE SCOTT—LONDON. *Haus des Herrn Dr. R. K.-Mannheim.*
Detail der kleinen Säulen am Kamin im Musik-Zimmer.

punkt nun *ist alles das Luxus, was der Erfüllung des durch keine Not mehr gebundenen Trachtens nach Lust dient.*

Mit dieser Darlegung ist gleichfalls der uralte Streit um die Berechtigung oder die Verwerflichkeit des Luxus in seiner Thorheit dargethan. Wer *dem Drang des Lebens zur Lust* das Recht *nicht* abstreitet, wer der Askese das Wort *nicht* redet, muss selbstverständlich auch die Berechtigung des Luxus im Prinzip zugeben, und es bleibt ihm nur übrig, sich gegen gewisse Formen desselben zu wenden, die ihn jedoch stets zu einer Quelle führen werden, die an sich schon vergiftet ist. Es liegt doch klar zu Tage, dass nur dort — wo das Trachten nach Lust an sich schon krumme und dunkle Wege wandelt, — seine Erfüllung, der Luxus, aufhört, gesund und berechtigt zu sein. Es ist ferner ebenso klar, dass nur dort von der Verwerflichkeit des Luxus die Rede sein kann, wo jenes Trachten gesteigert auftritt, ohne in einer Steigerung der Macht begründet zu sein, wo es auf Kosten der eigenen Kräfte oder denen Anderer befriedigt wird — wo schliesslich »das Unentbehrliche um des Entbehrlichen willen leiden muss« (Roscher). Dies wurde bis in die neuere Zeit hinein verkannt. Eine stattliche Anzahl mehr oder minder gelehrter Köpfe haben sich mit der Frage beschäftigt; und fast alle, von den Stoikern des Altertums bis auf Rousseau waren einig in der bedingungslosen Verwerfung des Luxus als Ursache der Völker-Schwäche und der Völker-Krankheit. Erst Ferguson (1767) und Rau (1847), gewannen eine richtigere Anschauung desselben, die Roscher ausbaute und vollendete. Dieser sagt an einer Stelle seiner Schrift mit treffendem Spotte: »Wenn sich ein Volkswirt für oder gegen den Luxus schlechthin erklärt, so kommt mir das in der That ebenso ungereimt vor, als wenn sich ein Arzt schlechthin für oder gegen die Nerven erklären wollte .... Bei einem gesunden Volke ist auch der Luxus gesund .. bei einem kranken Volke ist der Luxus krank und krankmachend«.

Nun ist Luxus überall vorhanden, selbst dort, wo sich erst die bescheidensten Anfänge der Zivilisation zeigen, wo der Kampf gegen die Not durch primitive Mittel eben erst gemildert zu werden beginnt. Das Lust-Gefühl, noch roh und unbändig, zeitigt einen kindlichen, brutalen Luxus, der allein dem Stoffe huldigt: ein Zug, der nie ganz unterdrückt wird, und der selbst die entwickelsten Kultur-Völker, wenigstens die niederen Schichten derselben, begleitet. — Aber schon auf jenen tiefen Stufen des Menschen-Daseins sehen wir eine Macht sich regen, die, wie eine von göttlichem Hauche angefachte Flamme, das Rohe verzehrt.

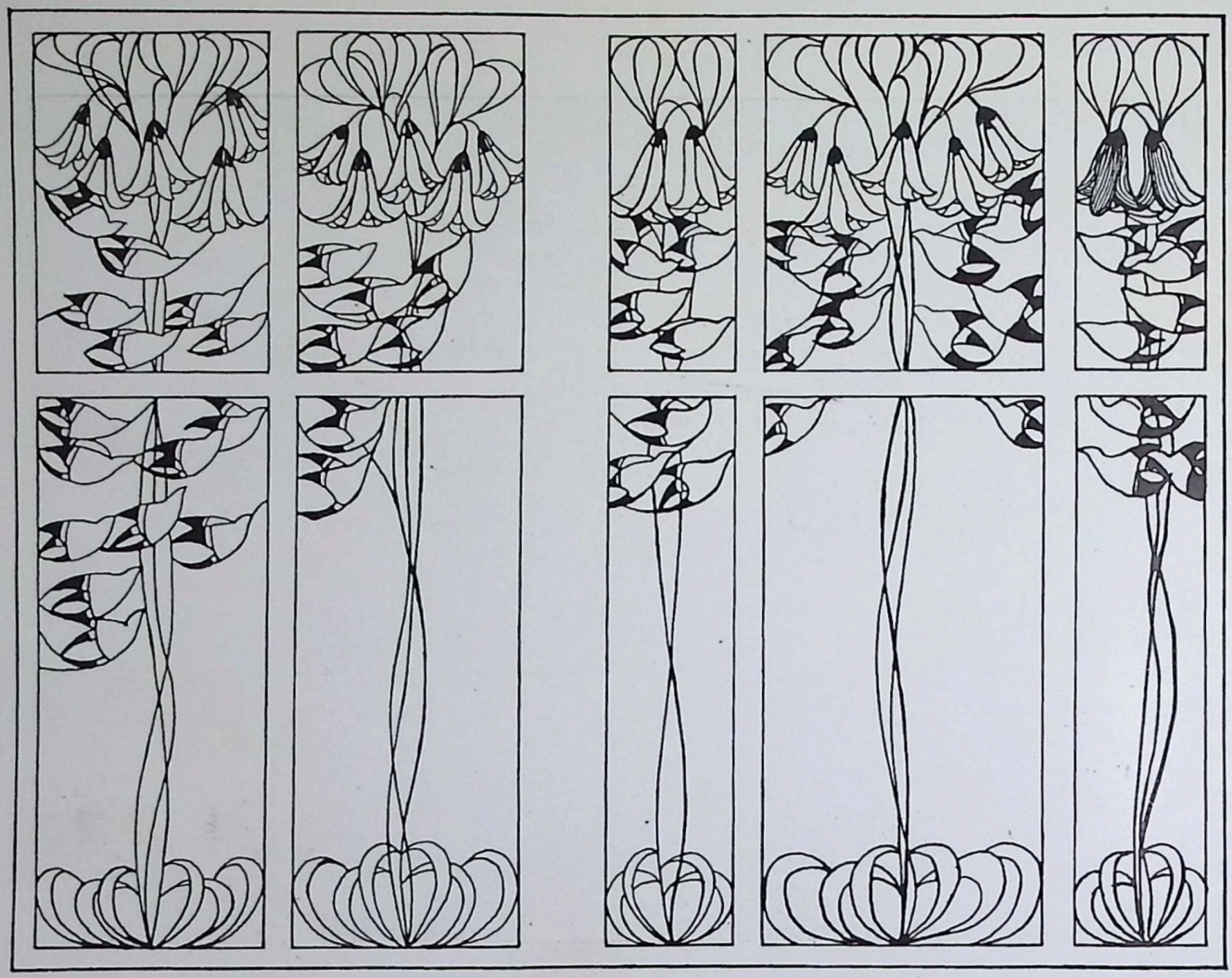


Holz-Intarsie am Schreib-Stuhl.

WOHNHAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

KAYSER & VON GROSSHEIM, ARCHITEKTEN—BERLIN.

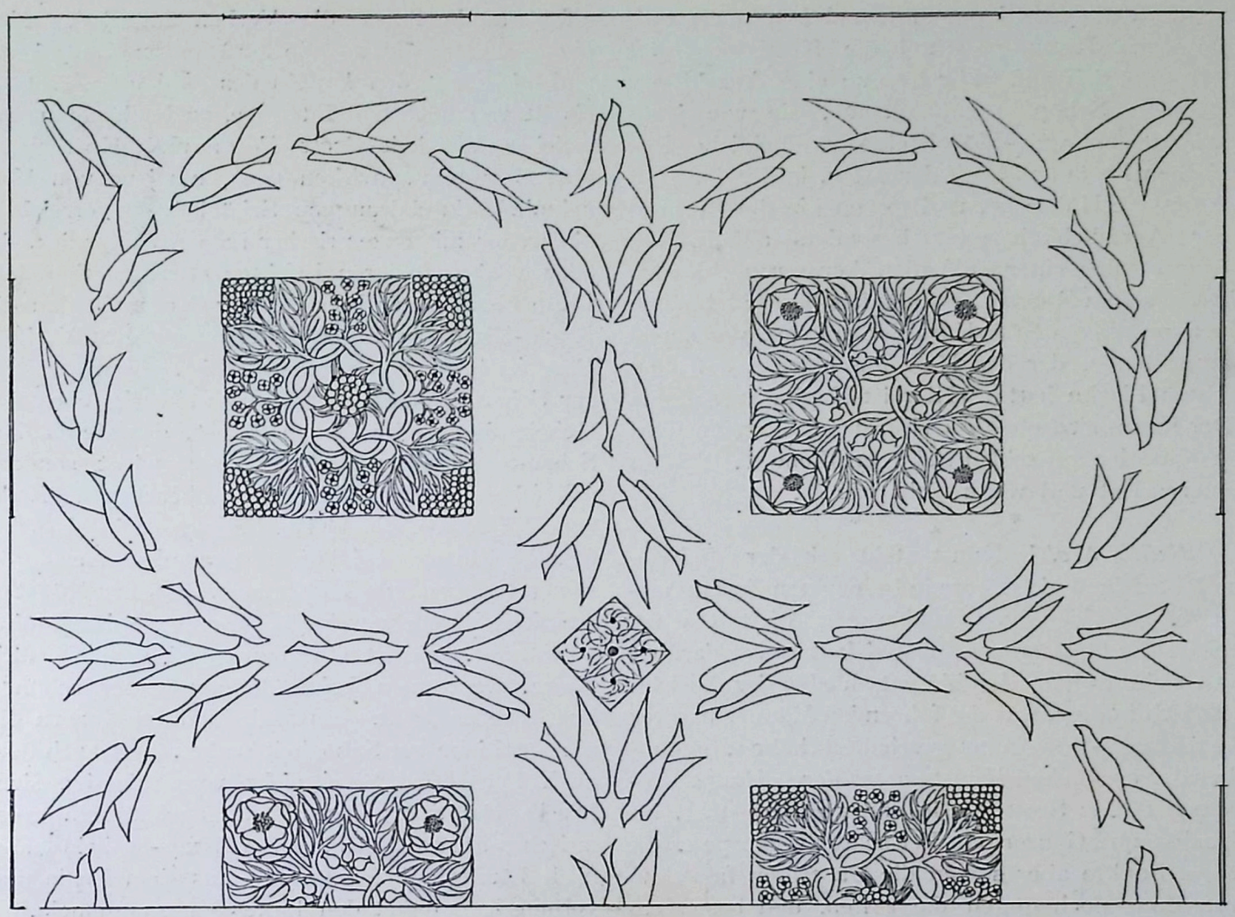
WOHNHAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. EINGANG. KAYSER & VON GROSSHEIM, ARCHITEKTEN—BERLIN.



BAILLIE SCOTT—LONDON. *Haus des Herrn Dr. R. K.—Mannheim. Fenster in Kunst-Verglasung im Musik-Zimmer.*

»Alle Kunst ist Spiel....« mit diesen Worten entschleiert Professor Kurt Breysig (Kultur-Geschichte der Neuzeit, Band I, Berlin 1900) weniger das Wesen als den Ursprung der Kunst. — Spiel ist eine Aeusserung, eine reine, edle Aeusserung der Lust; und zweifelsohne ist das Spiel die Quelle aller Künste, eine Quelle, der bald unzählige Bäche zuflossen, die immer grösser und tiefer, ja die zu einem Meere ward in dem das Ueberirdische sich wie der Himmel spiegelt. — Wenn der Wilde, im sommerlichen Ueberflusse der Natur schwelgend, zahllose Feste feiert, sich maßlos überfrisst und maßlos besäuft, so treibt er ohne Frage Luxus, doch solchen der niedersten und rohesten Art. Wenn er jedoch sein Geräte schmückt, wenn er seine Gefässe schwunghaft formt und sie bemalt, wenn er die Griffe seiner Waffen mit Schnitzerei verziert — so treibt er ebenfalls — wenn auch bescheidensten — Luxus, doch solchen, der, seiner edleren Seite entspringend, auf diese zurückwirkt und den Menschen in regster Wechsel-Wirkung zum mindesten dahin führt, dass das rein Stoffliche für ihn nicht mehr den einzigen Wert auf Erden bildet. Hier liegt der Grund aller angewandten Kunst; hier bereits entwickelt sich ihre enge Beziehung zum Luxus. Sie birgt das geheimnisvolle Mittel, allen Stoff zu vergeistigen, mit Seele zu durchdringen, kalte, tote Pracht reden zu machen. So vermag sie, dem Keuschesten menschlicher Lust entspringend., die brutal-sinnlichen Elemente des Luxus *sichtbar* zurückzudrängen — bis sie schliesslich selbst zu dessen edelster, ausdruckfähigster Verkörperung wird. Dort, wo sie in Blüte steht, dort, wo sich ihr alle Bronnen menschlicher Gestaltungs-Gabe erschliessen, dort ist Macht, Seele und Geist — dort sind auch noch andere Schätze. Stand sie bei uns in Blüte? — Ich glaube, wir werden dies wohl verneinen müssen. Was sich unter der Herrschaft der Historien-Nachahmung — unter der das ganze XIX. Jahrhundert seufzte — entfaltete, war hohl und erlogen; die Seele seiner Schöpfer hatte keinen Teil daran. — Der Luxus genügte sich in gleissendem Theater-Pomp.

Jetzt wird es anders. Der heisse, fast hitzige Drang zu neuen Ausdrucks-Formen, zu eigener un-



BAILLIE SCOTT—LONDON. *Haus des Herrn Dr. R. K.—Mannheim.*

Stuckdecke des Musik-Zimmers. Ausgeführt von Bildhauer Vlasdeck—Mombach bei Mainz.

mittelbarer Kunst, der vor wenigen Jahren eingesetzt hat und fortwährend sich steigert, ist ein Symptom einer sich vollziehenden Gesundung unserer Nation, unserer Rasse. Aus einer Zivilisation, die allzusehr den Stempel einer trockenen Verstandes-Herrschaft trug, die allzusehr im Staube unendlicher Schulung keuchte, beginnt sie mit wieder gekräftigter Seele sich zu erheben *zu einer Kultur!* — Die neue Kunst ist eine Folge-Erscheinung dieser Bewegung, nicht ihre Ursache. Möchten alle Kunst-Schulmeister dies erkennen!

* * *

Zu edler Form gehört auch edle Masse. Einen Fest-Pokal, dessen Formen Anmut und Schönheit atmen, aus gemeinem Metall zu fertigen wäre eine Roheit, doch andererseits vertragen sich harmlose einfache Gebilde auch nicht mit Stoff, der von Kostbarkeit strotzt. Ein Schrank z. B., viereckig, glatt, ohne Schwung, ohne Schmuck, aus seltenem Korallen-Holze gefertigt, spricht nicht sonderlich für das künstlerische Feingefühl seines Schöpfers. Das arme Möbel, in seiner toten Pracht, wird ewig nach Formen lechzen und dem, der es betrachtet, kommt vielleicht auch ganz unwillkürlich das Wort auf die Zunge: Rohheit! Die Tendenz, die die neue Formen-Gebung schon deutlich genug beherrscht, ist die, Wohlbildung als die erste, echteste Schönheit der Dinge zu betonen, Rhythmus in die »grosse Form« zu bringen, in alle Konturen. Damit ist eine Kluft aufgeworfen gegen alle Kunst, die seit der Invasion der Renaissance entstand, die im reichen Schmuck, im Herantragen von im Grunde für sich bestehenden Gebilden an die Hauptform ihr fast einziges Ausdrucks-Mittel sah. Nun kann Jedem, der Augen und Gelegenheit hat, zu sehen, nicht verborgen bleiben, dass jene neue, gesunde Tendenz, so klar und lebendig sie auch gefühlt wird, so köstliche Resultate ihr bereits zu verdanken sind, über die ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucks-Mittel noch nicht mit voller Sicherheit zu herrschen weiss. Sie ist eben noch jung. Dort nun, wo die Kraft versagt, wo die Unsicherheit beginnt, wo aber auch zugleich so viel Klarheit vorhanden ist, um das Paktieren mit älteren Schmuck-Elementen

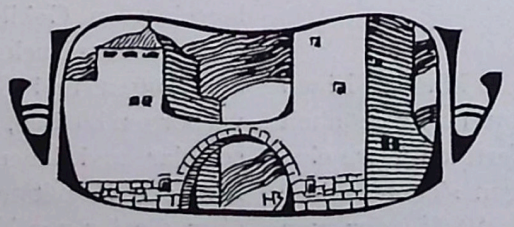
als Schwäche zu erkennen, taucht häufig als willkommenes Rettungs-Mittel die Kostbarkeit des Stoffes an sich auf. Mir ist nun eine Anzahl von modernen Schöpfungen bekannt, die wie jenes erwähnte Schrank-Möbel eine unglückliche Ehe zwischen Form und Stoff darstellen, in der der Stoff die bessere Hälfte ist, und gegen die die Form in ihrer Aermlichkeit ganz besonders abfällt. Ich erinnere mich einer treffenden Aeusserung, die ich einst in einem Raume, der trotz kostbarer Materalien einen primitiven Stall-Karakter aufwies, von einem Manne hörte, der das Herz anscheinend auf dem rechten Flecke hatte: »Hier ist Kapital versoffen!« »Der Luxus sitzt eben *im* Holze!« erwidert da wohl der Künstler mit schlauwichtiger Miene ... Spottet seiner selbst und weiss nicht wie ...

* * *

Baillie Scott's Kunst steht mit der Moderne in Deutschland nicht gerade im engsten Zusammenhange. Welche von beiden am Weitesten ist, welche die Grössere und Entwickeltere ist, darüber lässt sich streiten. Ich bin entschieden der Ansicht, dass sich in dem, was die führenden Männer unserer Renaissance-Bewegung geschaffen haben, gegenüber der englischen Kunst, unter deren Haupt-Vertretern Baillie Scott mit in erster Reihe steht, im Grossen und Ganzen ein Fortschritt verkörpert. In *einem* Punkte aber stehen die Unserigen fast ohne Ausnahme noch gegen die Briten, und besonders gegen Baillie Scott zurück: Das Wesen des Luxus, dem sie doch Alle im Grunde dienen, vermögen sie nicht im gleichen Maß wie Jene künstlerisch zu krystallisieren. Schauen wir dagegen auf Scott: Selbst die Reproduktionen seiner Räume, die er im K.'schen Hause zu Mannheim geschaffen, obgleich sie doch nur ein Abbild der Wirklichkeit sind, lassen auf den ersten Blick erkennen, dass er in der angedeuteten Richtung ganz besonders Meister ist. Ihnen haftet keine verlogene Bescheidenheit an; offen ist in ihnen die Verbannung jeder Not, die Macht angedeutet, die ihr Werden ermöglichte, und nicht mit den Mitteln des geblähten Protzen. Es ist von höchstem Interesse, zu beobachten, mit welcher Weisheit Scott Form und Kostbarkeit überall zusammenwirken lässt, um jene von Vornehmheit durchdrungene Schönheit zu erreichen, die weder mit exzentrischer Laune, noch mit mehr oder weniger billigen Effekten etwas zu thun hat. Diese überlässt er Jenen, unter deren Händen die Raum-Kunst zu einer Uebersetzung des Variété-Couplets in's Formale geworden ist. Er trägt kühn zur Schau, was er vermag: das aber ist eben das Geheimnis der Scott'schen Kunst, das dieses Zur-Schau-tragen nicht als Selbstzweck wirkt, sondern uns feinere, höhere Eindrücke übermittelt. Nicht zum Mindesten, glaub' ich, liegt es darin, dass das formale Element bei ihm nicht an dem Aeusseren seiner Gegenstände Halt macht, dass der Künstler die Stoff-Veredelung bis ins Innerste seiner Möbel hineinträgt. Es ist ein Genuss, nicht allein für's Auge, wenn man beim Oeffnen seiner schönen Schränke entdeckt, dass auch in ihrem Innern die gleiche Liebe zur Schönheit waltet, dass auch dort noch Form und Stoff nicht vernachlässigt sind. Die Durchführung dieses Prinzips schlägt ein proletarisches Element, das unseren Luxus-Möbeln leider noch häufig anhaftet, völlig aus dem Felde und verinnerlicht damit den Luxus ganz ungemein.

Das was die Scott'sche Kunst wohl am stärksten von derjenigen unterscheidet, die unter Führung von van de Velde, Behrens, Riemerschmid und Anderen als die fortgeschrittenste Deutschlands bezeichnet werden kann, ist ihre Stellung zum Schmuck-Prinzipe und zum Naturalismus im Ornamente. Doch darüber ein andermal. Wir werden wahrscheinlich noch vor Ende dieses Jahres weitere Schöpfungen Scott's in einem Sonder-Hefte vorführen können.

FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.



HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. GARDEROBE- UND TOILETTE-ZIMMER. * GARDEROBE ET CHAMBRE DE TOILETTE.

AUSGEFÜHRT VON EPPELE & EGE—STUTTGART. * EXÉCUTÉE PAR EPPLE & EGE—STUTTGART.

BAILIE SCOTT—LONDON. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

KAMIN-PARTIE DES MUSIK-ZIMMERS. HOLZ-ARBEITEN: AUSGEFÜHRT VON SCHNEIDER & HANAU—FRANKFURT A. M. MARMOR-ARBEITEN: ECKMÜLLER—MANNHEIM. METALL-EINSATZ: BUSCH—MAINZ.

PARTIE DE LA CHEMINÉE DANS LA SALLE DE MUSIQUE. TRAVAIL DE BOIS: SCHNEIDER & HANAU—FRANCFORT-MAIN. TRAVAIL DE MARBRE: EXÉCUTÉ PAR ECKMÜLLER — MANNHEIM. * * *

HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. GARDEROBE- UND TOILETTE-ZIMMER. * GARDEROBE ET CHAMBRE DE TOILETTE.

AUSGEFÜHRT VON EPPELE & EGE—STUTTGART. * EXÉCUTÉE PAR EPPLE & EGE—STUTTGART.

BAILIE SCOTT—LONDON. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

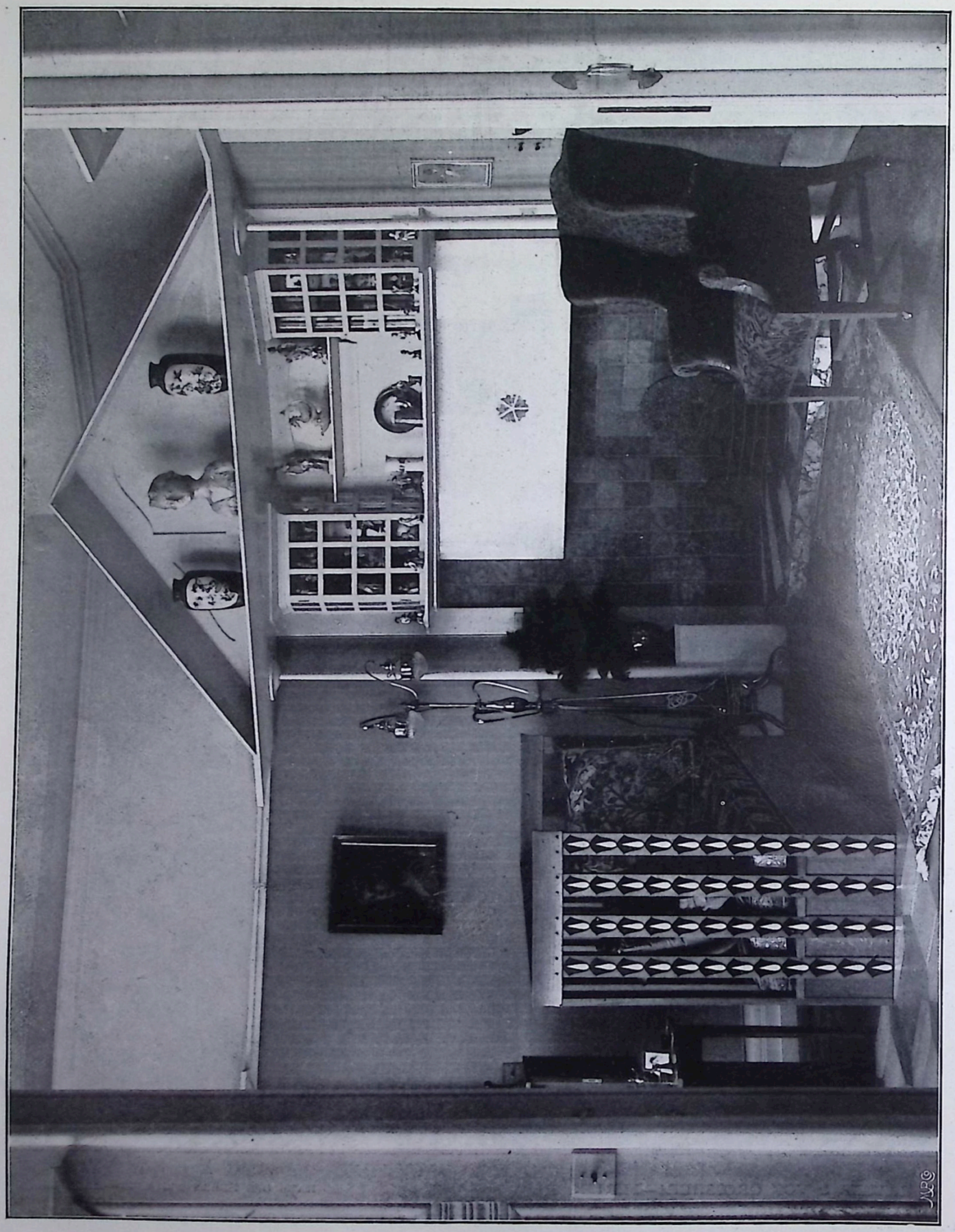
KAMIN-PARTIE DES MUSIK-ZIMMERS. HOLZ-ARBEITEN: AUSGEFÜHRT VON SCHNEIDER & HANAU—FRANKFURT A. M. MARMOR-ARBEITEN: ECKMÜLLER—MANNHEIM. METALL-EINSATZ: BUSCH—MAINZ.

PARTIE DE LA CHEMINÉE DANS LA SALLE DE MUSIQUE. TRAVAIL DE BOIS: SCHNEIDER & HANAU—FRANCFORT-MAIN. TRAVAIL DE MARBRE: EXÉCUTÉ PAR ECKMÜLLER — MANNHEIM. * * *

KAYSER & VON GROSSHEIM—BERLIN. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

KAMIN-ECKE DES SPEISE-ZIMMERS. GLAS-FENSTER VON PROFESSOR H. CHRISTIANSEN.
MÖBEL UND KAMIN: AUSGEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART. * * *

COIN DE CHEMINÉE DE LA SALLE A MANGER. VITRAUX DU PROF. H. CHRISTIANSEN.
MEUBLES ET CHEMINÉE: EXÉCUTÉES PAR EPPLE & EGE—STUTTGART. * * *



BAILLIE SCOTT—LONDON. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

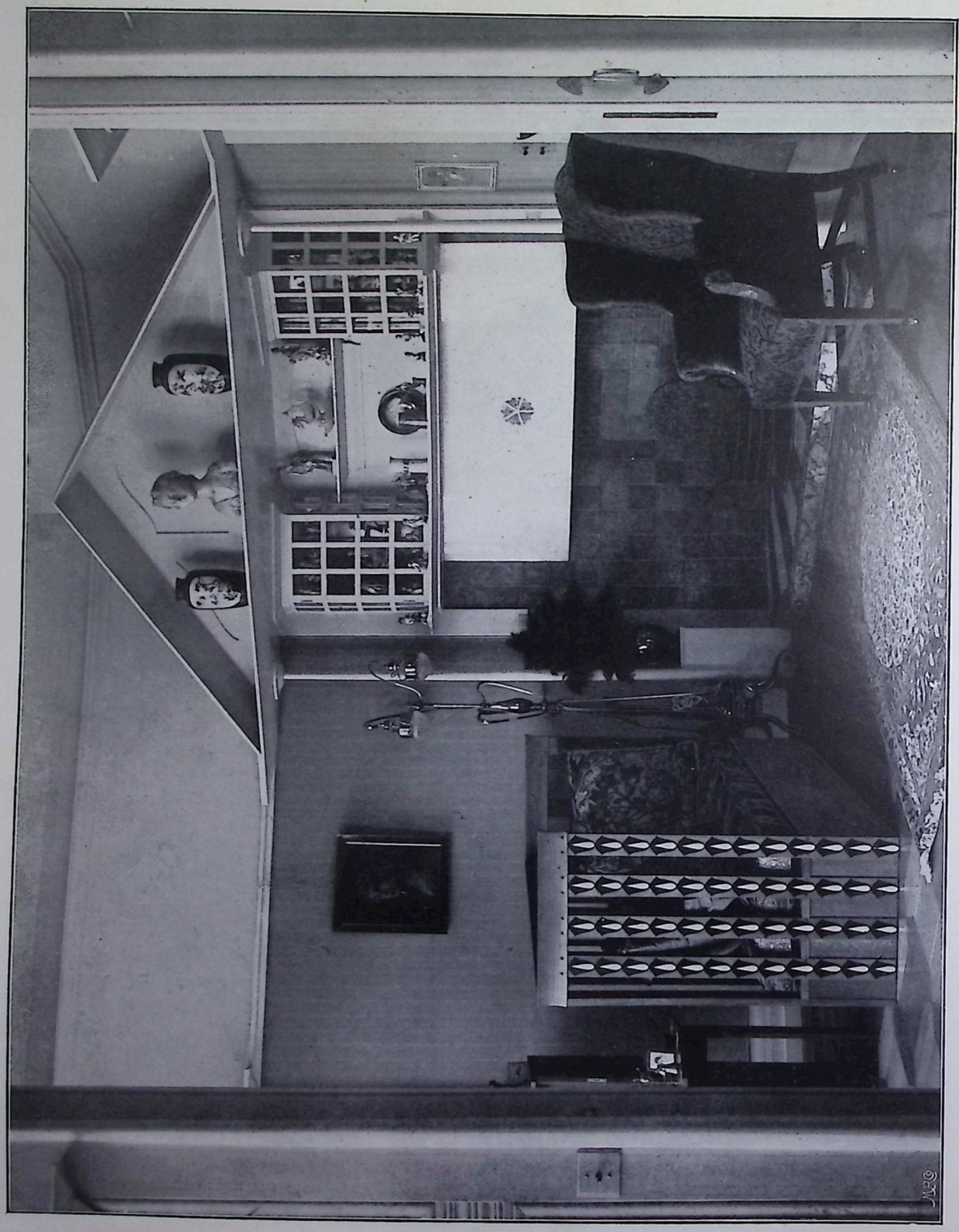
KAMIN DES DAMEN-ZIMMERS. AUSGEFÜHRT VON SCHNEIDER & HANAU—FRANKFURT A. M.

CHEMINÉE DU BOUDOIR. EXÉCUTÉE PAR SCHNEIDER & HANAU — FRANCFORT-MAIN.

KAYSER & VON GROSSHEIM—BERLIN. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

KAMIN-ECKE DES SPEISE-ZIMMERS. GLAS-FENSTER VON PROFESSOR H. CHRISTIANSEN.
MÖBEL UND KAMIN: AUSGEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART. * * *

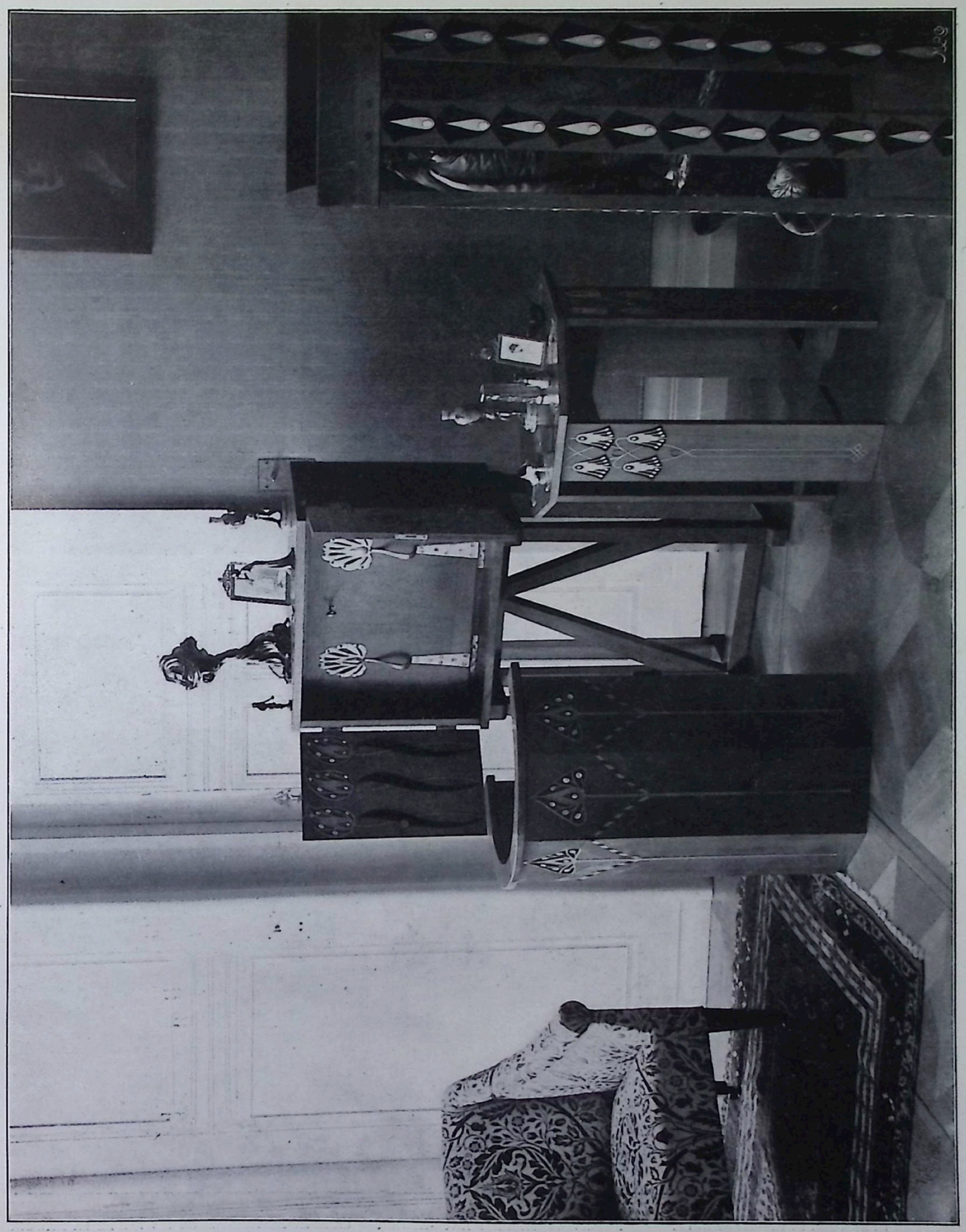
COIN DE CHEMINÉE DE LA SALLE A MANGER. VITRAUX DU PROF. H. CHRISTIANSEN.
MEUBLES ET CHEMINÉE: EXÉCUTÉES PAR EPPLE & EGE—STUTTGART. * * *



BAILLIE SCOTT—LONDON. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

KAMIN DES DAMEN-ZIMMERS. AUSGEFÜHRT VON SCHNEIDER & HANAU—FRANKFURT A. M.

CHEMINÉE DU BOUDOIR. EXÉCUTÉE PAR SCHNEIDER & HANAU — FRANCFORT-MAIN.



BAILLIE SCOTT—LONDON. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

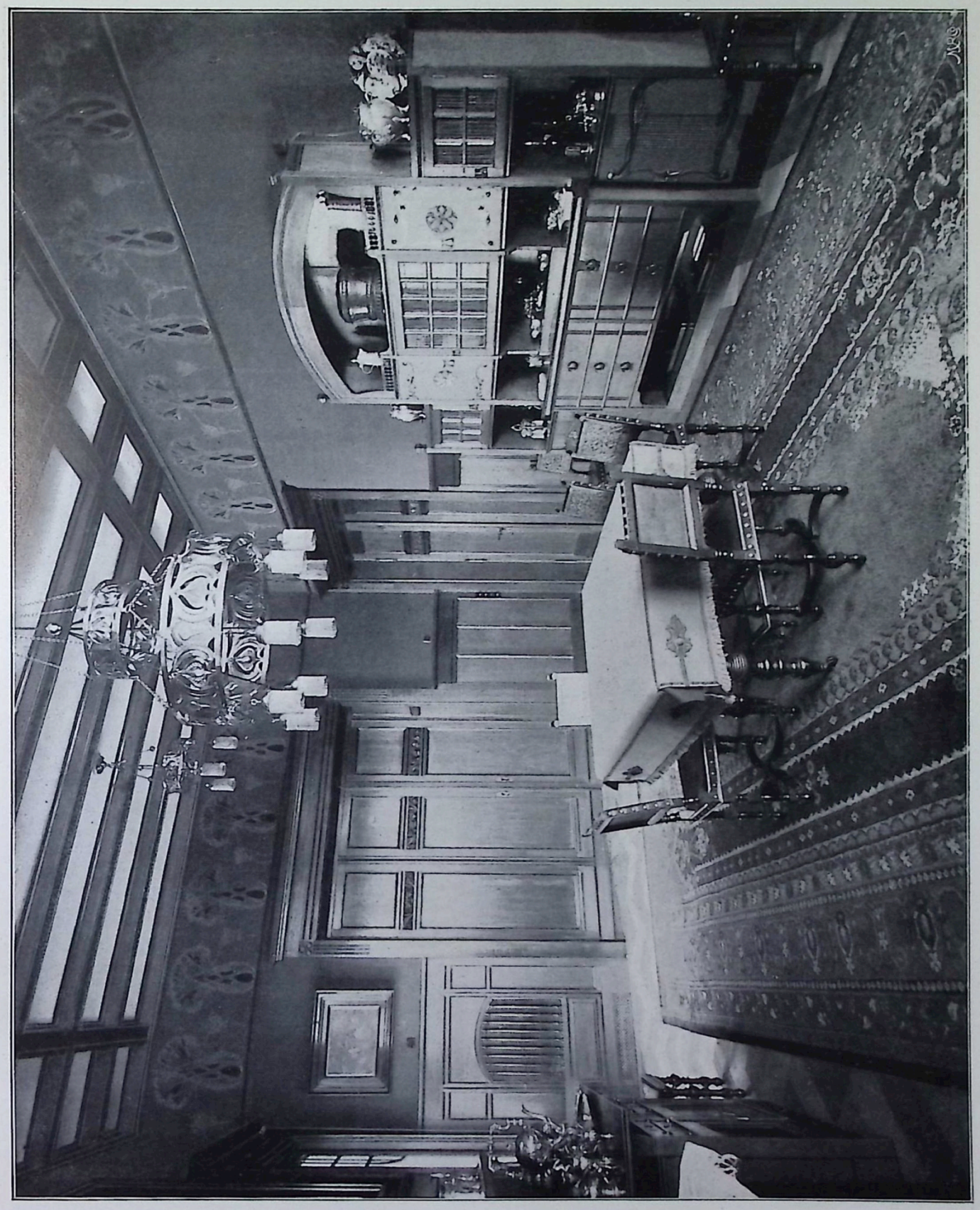
MÖBEL DES DAMEN-ZIMMERS. AUSGEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART.

MEUBLES DU BOUDOIR. EXÉCUTÉS PAR EPPLE & EGE—STUTTGART. *

HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. ARBEITS-ZIMMER DES HAUS-HERRN. * CABINET DE TRAVAIL DU MAÎTRE DE LA MAISON.

ENTW. UND AUSGEF. VON DER FIRMA EPPLE & EGE—STUTTGART.
BELEUCHTUNGS-KÖRPER. ENTW. U. AUSGEF. VON P. STOTZ—STUTTGART.

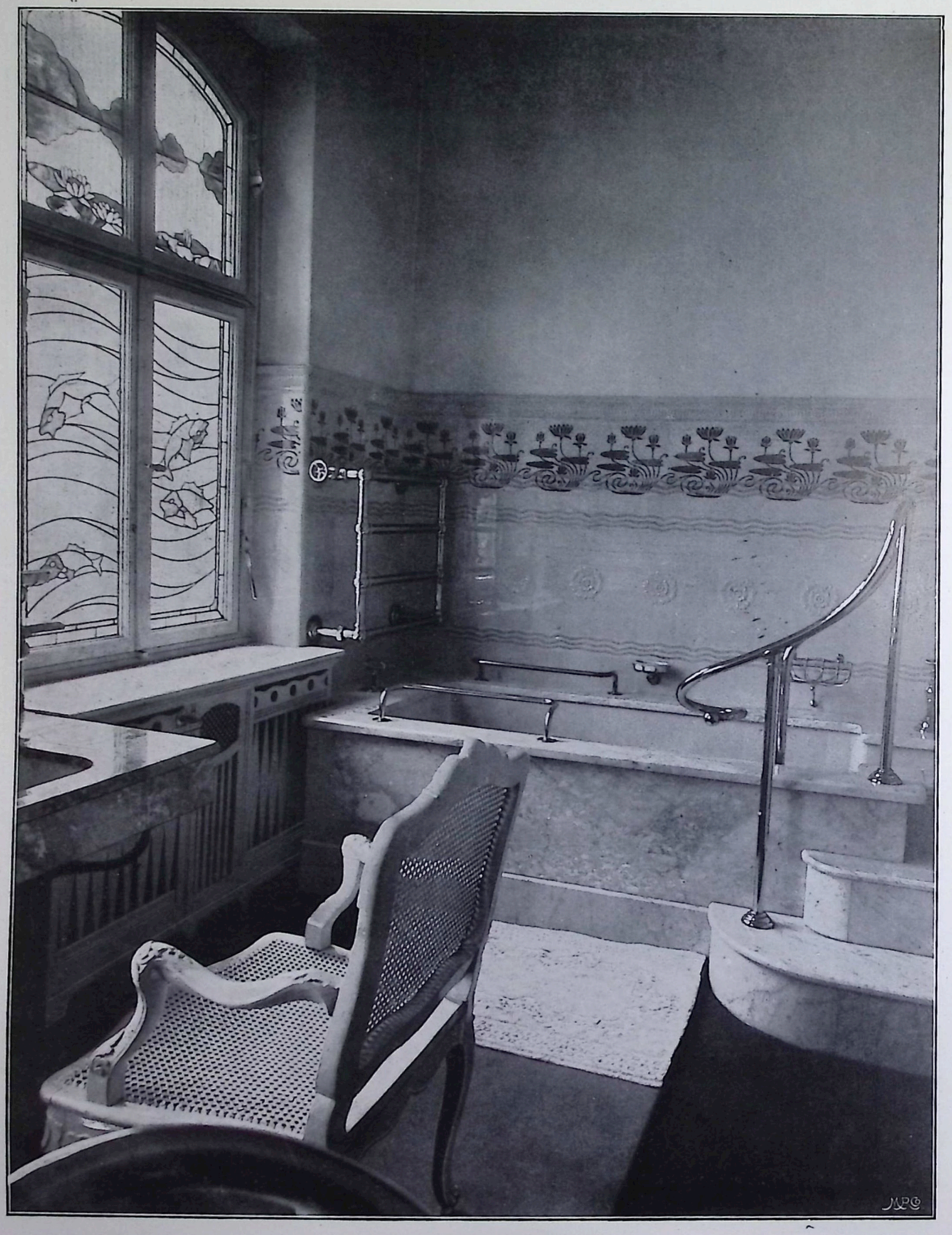
ESQUISSÉ ET EXÉCUTÉ PAR EPPLE & EGE—STUTTGART. APPAREIL D'ÉCLAIRAGE ESQUISSÉ ET EXÉCUTÉ PAR PAUL STOTZ—STUTTGART.



KAYSER & VON GROSSHEIM—BERLIN. HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

SPEISE-ZIMMER. AUSGEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART.

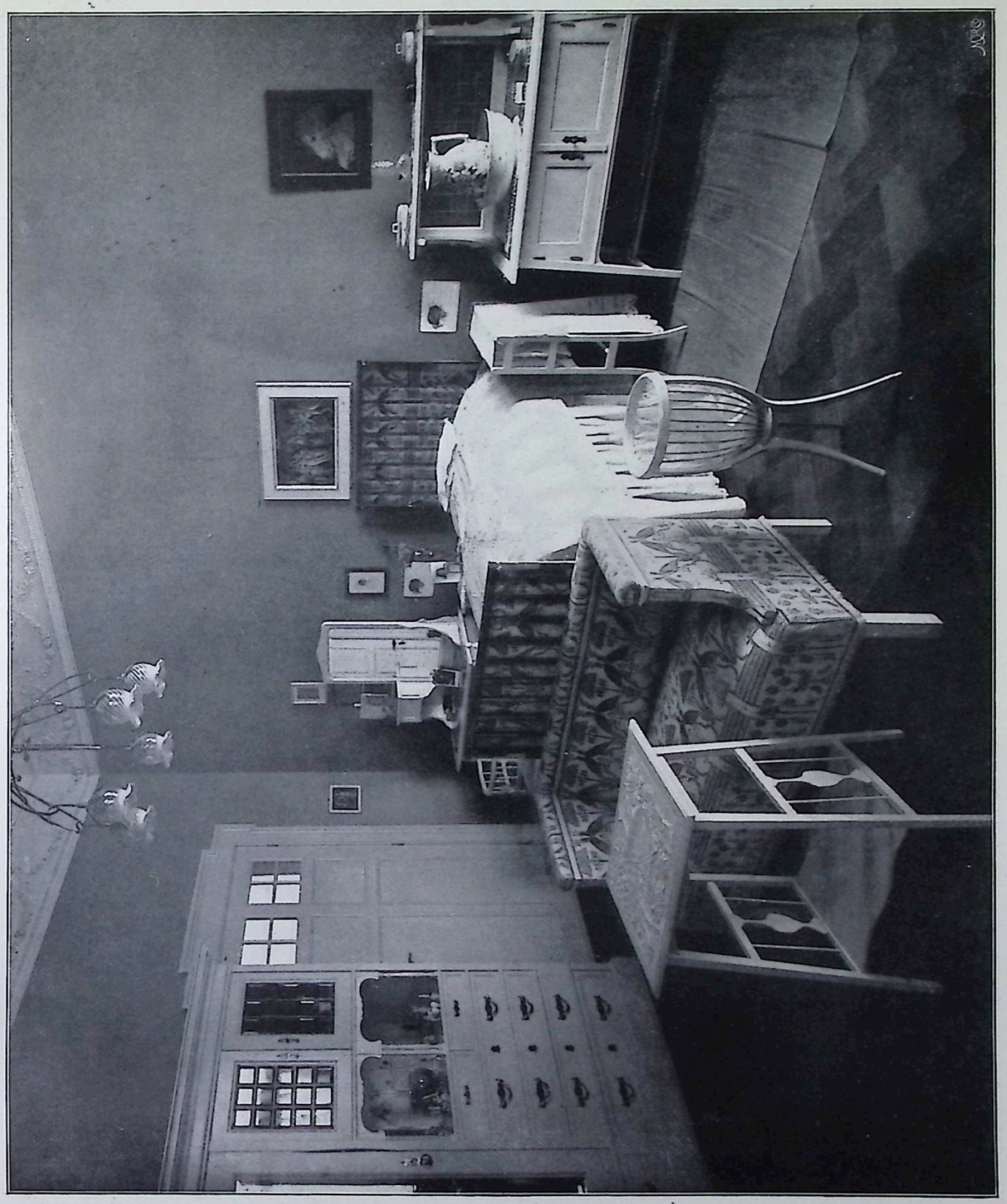
SALLE A MANGER. EXÉCUTÉE PAR EPPLE & EGE—STUTTGART.



HAUS DES HERRN DR. R. K. — MANNHEIM. BADE-ZIMMER. * SALLE DE BAINS.

AUSGEFÜHRT VON THIERGÄRTNER — BADEN-BADEN. FENSTER: AUSGEFÜHRT VON K. ENGELBRECHT — HAMBURG.

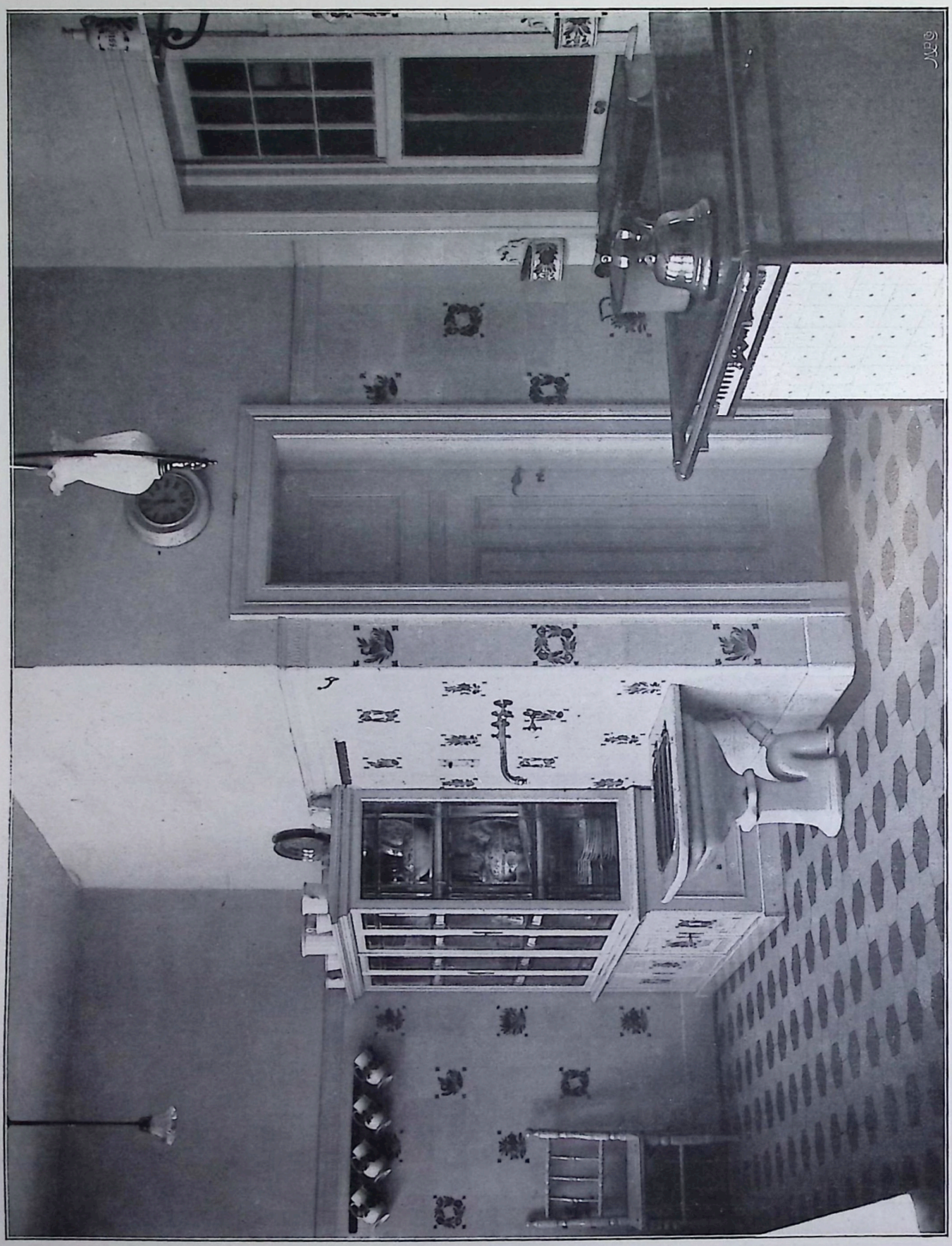
EXÉCUTÉE PAR THIERGÄRTNER — BADEN-BADEN. FENÊTRE: EXÉCUTÉE PAR K. ENGELBRECHT — HAMBURG.



HAUS DES HERRN DR. R. K. — MANNHEIM. ZIMMER DER TOCHTER. * CHAMBRE DE LA DEMOISELLE.

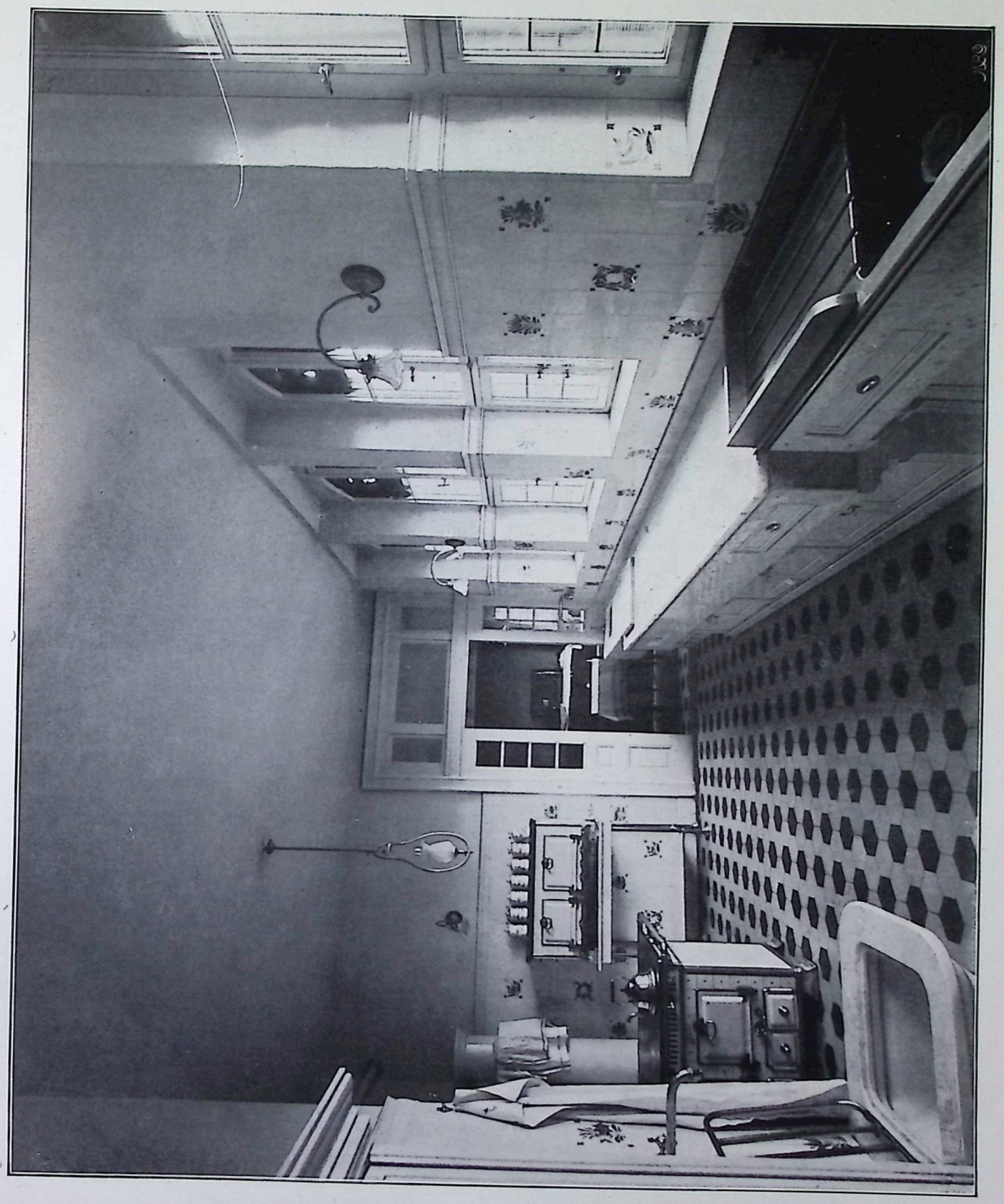
EINRICHTUNG NACH ANGABEN DER HAUS-HERRIN.

ARRANGÉE D'APRÈS LES INDICATIONS DE MME. R. K.



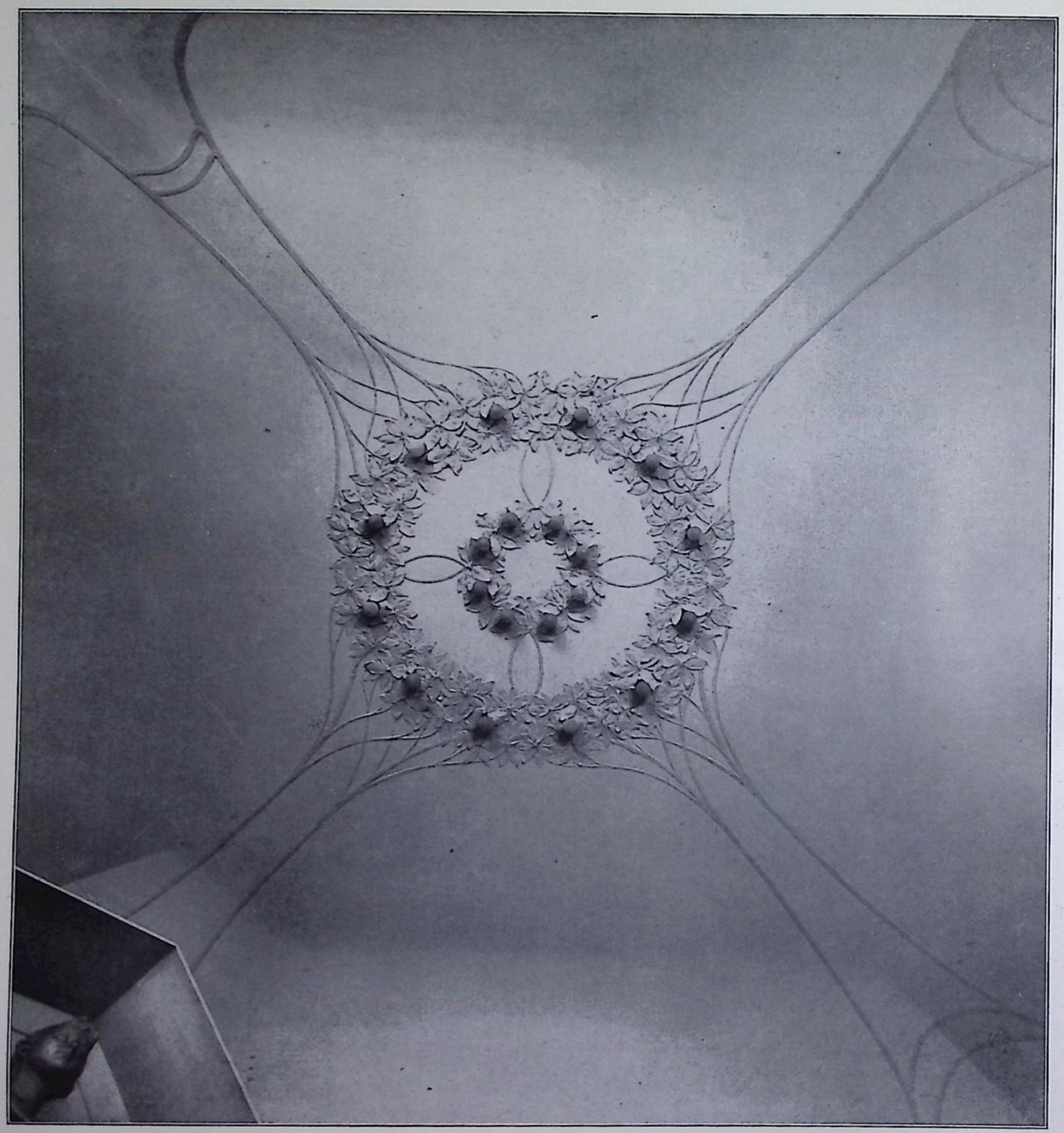
HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. GROSSE KÜCHE. * GRANDE CUISINE.

AUSGEFÜHRT VON THIERGÄRTNER—BADEN-BADEN. * EXÉCUTÉE PAR THIERGÄRTNER—BADEN-BADEN.



HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM. GROSSE KÜCHE. * GRANDE CUISINE.

AUSGEFÜHRT VON THIERGÄRTNER—BADEN-BADEN. * EXÉCUTÉE PAR THIERGÄRTNER — BADEN-BADEN.



HAUS DES HERRN DR. R. K.—MANNHEIM.

DECKE DES DAMEN-ZIMMERS. AUSGEFÜHRT VON BILDHAUER VLASDECK—MOMBACH BEI MAINZ.

PLAFOND DU BOUDOIR. EXÉCUTION DU SCULPTEUR VLASDECK—MOMBACH, MAYENCE. * * *

REDAKTION VON SEITE 177—200: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 177—200: ALEXANDRE KOCH—DARMSTADT.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. AUGUST-HEFT.

Einige Künstler Holland's und die Ausstellung Hugo Koch's in Düsseldorf.

In Wahrheit habe ich geglaubt, dass das Prinzip der verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion sich schon etwas allgemeinere Geltung verschafft hätte. Durch sorgfältiges Nachforschen habe ich die Erzeugnisse dieses Prinzips im Auslande ausfindig gemacht, und aus dem Resultat dieser Untersuchung geht hervor, dass, wenn dieses Prinzip auch die *Architektur* erobert und Schlacht auf Schlacht über die Elemente und Verfahren gewinnt, welche früher den architektonischen Werken ihren Erfolg sicherten, dieses Schöpfungs-Prinzip nur langsam die *industriellen* Künste erobert, und dass in gewissen Ländern der Sinn desselben noch vollständig unbekannt ist.

Ich möchte in diesem Hefte durch Reproduktionen diese Behauptung erläutern und beweisen, dass die *Architektur* einfacher und würdiger wird und die tausend dekorativen Elemente, welche ihre wesentlichen Mittel verhüllten und sie bis in's Innerste verdarben, verachtet. Ueberall zeigt sich eine bedeutende Anstrengung, und überall hat die Tendenz einen ganz allgemeinen Karakter; von Land zu Lande bestehen die Unterschiede eigentlich nur in der bald ein wenig grösseren, bald geringeren Schmiegsamkeit einer und derselben Linie! Diese Linie ist durchaus organisch; d. h. der Gedanke, welcher sie leitet, ist einfach eine logische Folge der verschiedenen Teile, welche das Haus oder das Monument ausmachen! Die industriellen Künste könnten eine nützliche Lehre daraus ziehen, wenn sie sich mit den Erzeugnissen der modernen Architektur der letzten 4 oder 5 Jahre in den verschiedenen Ländern der Welt bekannt machten; aber an dieser Stelle kann ich diese Lehre nicht geben — weil die »Innen-Dekoration« der Ausgestaltung von Innen-Räumen und dem Mobiliar im eigentlichen Sinne vorbehalten ist!

Die Beiträge zur Ausgestaltung der Innen-Räume, welche ich in diesem Heft vereinigt habe, sind hauptsächlich *holländischen* Ursprungs, und um einen genaueren Begriff des wesentlichen Karakters der holländischen Kunst zu geben, schien es mir gut, den Möbeln eigentliche Schmuck-Gegenstände und Geräte, welche diese Interieurs vervollständigen, und gleichfalls wesentliche Bestandteile der Innen-Dekoration sind, beizufügen. Die Renaissance des Kunst-Gewerbes in Holland ist nicht älter als in Deutschland und in Frankreich. Sie ist sicher jünger als diejenige, welche Belgien so stark bewegte, und welche mit so besonderen Karakter-Eigentümlichkeiten zu Tage trat, dass es scheint, als ob es vielmehr diese neuen Eigen-

M. ZINSMEISTER-HILVERSUM. *Teil-Ansicht eines Lesezimmer-Möbels.*
Die Skulpturen rühren von Herrn Mendis da Costa her.

tümlichkeiten sind, welche die Renaissance begründen, als die Thatsache, dass neue Sorgfalt und Mühe den in Verfall geratenen Künsten und Handwerken zugewandt wurden.

Was die holländischen Werke gänzlich von den belgischen und deutschen Werken unterscheidet, ist ihr Mangel an Geschmeidigkeit, ihre relative Eleganz und ihr prächtiger, oft etwas exotischer Schmuck. Dieser Mangel an Geschmeidigkeit liegt im Geiste der flämischen und niederländischen Rasse; die relative Eleganz ist kein Rassen- noch Traditions-Zeichen; und es ist gewiss, dass das, was heute nur relativ ist, später absolut werden kann. In der holländischen Architektur des vergangenen Jahrhunderts und in den Mobilien jener Zeit liegt eine ganz besondere Anmut, und in den Verhältnissen der Thüren und Fenster, den Fassaden der Wohn-Gebäude und in den Verhältnissen der verschiedenen Teile der Möbel liegt eine grosse Sicherheit für absolute Schönheit.

Die Fassaden-Ornamente des vergangenen Jahrhunderts, und glücklicher Weise haben wir deren noch viele in allen diesen alten Städten, wie Veere, Zierikzee, Dordrecht, Haag, Amsterdam, bis Hoorn und Enckhuizen, tragen köstliches Leben in sich und eine seltene Sicherheit in den Reliefs.

Der Holländer hat einen sehr *bestimmten Begriff* von dem *Licht* seines Landes, und dieser Begriff sichert dem Dekor der Städte und Häuser einen ganz besonderen Karakter, wie er sich vielleicht mit dem Japans vergleichen liesse. Sogar mit zweifelhaften Elementen gelingt es dem Holländer, sich ein mit raffiniertem Geschmack ausgestattetes Interieur zu schaffen, gerade weil er den Sinn für Farbe und den Sinn für dieses Licht, welches Holland eigen ist, besitzt.

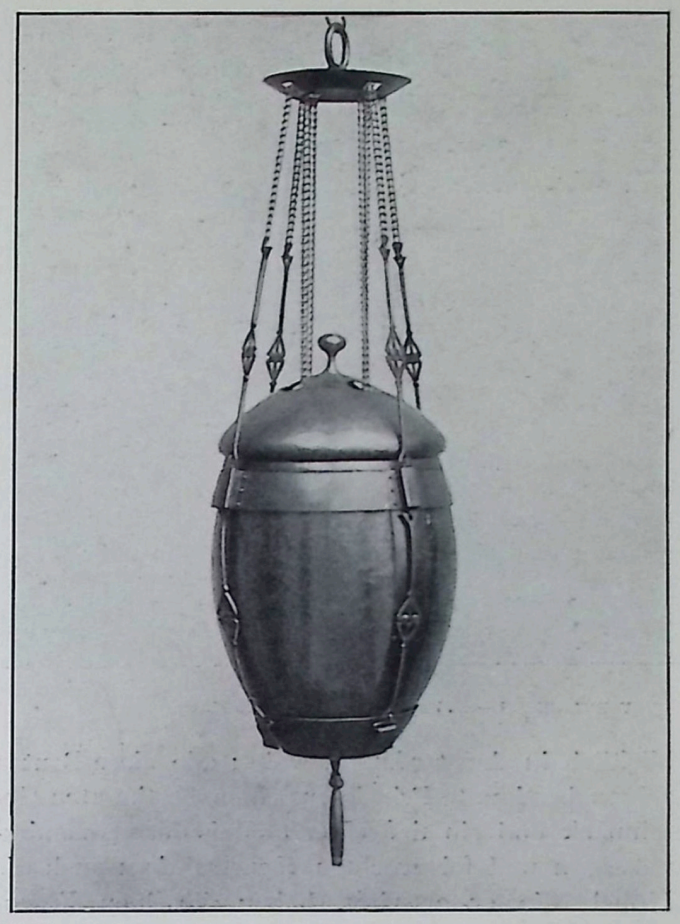
Dieser Sinn treibt ihn zu aller Art Verwegenheiten; ehe uns noch von England kräftig gelb, orange oder grün gemalte Tapeten herüberkamen, bestrich der holländische Bauer und Fischer seine Wände mit gelbem, blauem oder grünem Lack, der wie die blanke Fläche einer Schwert-Klinge oder wie feuchte Blätter glänzte. Diese Anwendung des reinen Tons scheint ihm, da er sich einfach auf seinen Sinn für Farbe und Licht verlässt, keineswegs verwegen; und nur uns, deren Auge entartet ist, erscheint es so. In Holland geht die volkstümliche Tradition ganz natürlich bis zum Aeussersten; die übertriebenen Farben und Formen reizen dort das Auge; aber wenn ich sage, dass die reine Farbe das holländische Auge reizt, so ist ihr *Glanz* und nicht ihre Reinheit die Ursache. Wie könnte man unter diesem meist grauen und getrübten Himmel den Begriff der *Reinheit* einer Farbe haben? Man verlangt nur Kraft und Glanz von ihr; sie muss gegen dies beständige Grau kämpfen und es besiegen. Den Sinn für die Reinheit der Linie und der Form finde ich auch in der alt-holländischen architektonischen Kunst nicht, aber mit Freude sehe ich diese neue Tendenz in den Werken, wie sie Seite 214—215 reproduziert sind.

Ausser den Werken des Herrn *Johan Thorn-Prikker*, welche einen ganz besonders persönlichen Karakter tragen, und von dem wir noch eine Reihe wichtiger Werke reproduzieren könnten, haben die in diesem Heft veröffentlichten holländischen Werke etwas bis zum Uebermaß Robustes und Schweres, was ihnen ein volkstümliches und fast bäuerliches Aussehen verleiht. Ich persönlich sehe keine Beeinträchtigung darin; im Gegenteil glaube ich, dass dies der einzige vernünftige Ausgangspunkt ist, welcher in den Stand setzt, die Formen und Konstruktionen wieder besser zu gestalten. In diesen Werken finde ich die Spur jenes gesunden Menschen-Verstandes wieder, welcher die bewunderungswürdigen kleinen Wagen, Karriolen und Schieb-Karren des Landes erzeugte; wie auch die meisterhaften und geschmeidigen Schiffs-Rümpfe der

holländischen Boote: die »botter«, die »schokker«, die »hoegaerd«! Durch eine ganz primitive und einfache Konstruktion gewinnen sie die Schönheit und Reinheit ihrer Linien; und das gegenwärtige holländische Möbel könnte wohl denselben Weg verfolgen und zu dem gleichen Resultat von Eleganz gelangen, wenn nichts fremdes die so kostbaren Keime schon im Ei zerstören würde. Niemandem können diese Möbel zu einfach, die Metall-Gegenstände zu bäuerisch erscheinen; ich stütze mich dabei noch einmal darauf, dass das Heil nicht in der Kompliziertheit noch in der gezwungenen Form liegt. Wir müssen uns alle zu der *Reinheit* wenden, wenn wir bald das Endziel, den Stil erreichen wollen, und das Opfer, welches wir dadurch darbringen, dass wir für den Augenblick an den etwas derben, bäuerischen Dingen Gefallen finden, ist doch wahrlich nicht so gross!

In Holland ist dies kein Opfer; in England, Belgien und Deutschland scheint es ein kleines und in Frankreich und Oesterreich erscheint es übermenschlich. Dort erscheint die Derbheit wie Unanständigkeit; und in diesen Salons, wo alles einer künstlichen Atmosphäre unterworfen ist, welche jeder Aeusserung, jeder Verbindung, die sich anknüpft, einen ganz besonderen Stempel aufdrückt, wirkt die Einfachheit der Auffassung eines Möbels oder eines Gegenstandes, die Einfachheit und die gesunde Art ihrer Konstruktion wie ein plötzlicher Stall-Geruch oder wie das plötzliche laute Ausbrechen einer Beteuerung. All' die feinen kleinen Manieren geraten darüber in Aufregung, und verstecken sich hinter Taschen-Tüchern oder Fächern. »Ach meine Liebste«, der gewöhnliche Ausruf der Frauen, und von seiten der Männer eine jener Bewegungen, bei welchen der Hals sich im Kragen emporrichtet und der Kopf eine Profil-Stellung nimmt, was nicht weniger bedeutungsvoll ist!

Man begreift, dass in einem solchen Milieu und in den Ländern, wo so ausgesprochene Abneigung gegen gesunde und einfache Sachen besteht, jede Neuerung, die auf einer einfachen und gesunden Basis beruht, wenig Aussicht hat, ohne weiteres angenommen zu werden; und ich glaube, dass der Stil, der auf dem Wege ist, sich zu bilden, in Frankreich und Oesterreich erst dann Aussicht hat angenommen zu werden, wenn er das Derbe verloren hat, was nur ein vorübergehendes Zeichen seiner Jugend ist, und wenn er sich ihnen mit allen Raffiniertheiten darbietet, welche das »Prinzip der verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion« jedoch keineswegs ausschliesst. Diese Länder, Frankreich und Oesterreich, werden den neuen ganz fertigen Stil einfach annehmen, ohne im geringsten zu seiner Entwickelung beigetragen zu haben. Man kann sogar sagen, dass sie mitgeholfen, ihn so viel wie möglich zu hemmen und zu kompromittieren. Die krankhaften und entarteten Versuche der *Wiener* Künstler, die Geschmacklosigkeiten und feinen Praktiken der *Franzosen* sind beständige Gefahren, denen die sogleich unterliegen, welchen die nötige Geistes-Disziplin noch fehlt und die noch nicht von einer langsam fortschreitenden Evolution überzeugt sind, durch welche die Formen und Linien mit dem Leben, das sie durchdringen soll, Berührung gewinnen können.



J. YSENLOEFFEL—OVERVEEN B. HAARLEM. *Petroleum-Laterne.*

Die holländischen Künstler scheinen von diesen Versuchungen unberührt geblieben zu sein; ihre langsame und skeptische Natur verachtet sie mit einer Gleichgültigkeit, deren ganzes Verdienst ihnen folglich nicht zuerkannt werden kann. Künstler, wie der Architekt *Berlage* und wie *J. Thorn-Prikker* lassen sich nicht leicht durch etwas hinreissen; sie verfolgen hartnäckig ihr Ideal.

Jedermann kennt die Häuser des Ersteren, welche er für eine Lebens-Versicherungs-Gesellschaft im Haag und Amsterdam errichtete; die Villa, die er erst kürzlich für den Direktor dieser Gesellschaft vollendete, und welche man auf dem *Scheveningschen Weg* erblicken kann und die Börse, welche er augen-

J. YSENLOEFFEL—OVERVEEN BEI HAARLEM. *Kupferner Thee-Kessel.*

blicklich in Amsterdam beendet; alle diese Bauten zeigen bestimmte Prinzipien, einen bestimmten Geschmack und ein tiefes Verständnis der verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion; auch die Möbel, die er entwirft, haben dieselben Eigenschaften. *H. W. Mol* aus *Amsterdam, de Bazel* aus *Zandpoort* bei *Haarlem*, *W. Penaat* aus *Haarlem* gehören zu seiner Schule und erkennen in Berlage ihren Meister; sein Einfluss macht sich in ihren Werken bemerkbar. *Thorn-Prikker* ist ein ganz anderer. Dieser Künstler gehört zu keiner Schule und ist eine vollständig selbständige Natur, auf welche die Schulen keinen Einfluss ausüben. Er hat die ursprünglichste Natur in Holland, und sein Leben verläuft ungefähr wie das aller Neuerer im Kunst-Gewerbe. Anfangs Maler, war er von dem erhabenen Stil J. F. Millets beherrscht. Aber bald macht er sich von diesem Einfluss frei und erkennt das eigentlichste Wesen der Malerei: die »*Ornamentik*«. Von da ab beschränkt er seine Mittel und erweitert das Gebiet der Malerei. Seine Mittel sind: Linien und zwischen diesen eine eintönige Färbung, auf welcher er ungekünstelte Details hervorruft. Seine Sujets sind: Symbole; aber diese haben nichts Vorherrschendes. Es ist die Grund-Form, auf der er stickt (und im Grunde ist es richtiger zu sagen, er stickt, als dass er malt). Ich kenne Werke von ihm, deren Verfahren dem eben geschilderten ähnlich ist, und welche nur Harmonieen von Linien und Farben sind. Dass *Thorn-Prikker* mit einer solchen Auffassung der Malerei so bald die Staffelei verliess, war schade; von nun an machte er sich die Ausübung der »Batiks« zur Aufgabe. Wenn er auch nicht der Erste in Holland war, der sich mit diesem Javanischen Verfahren der Färbung der Stoffe vertraut machte — der Maler *van Dysselhof*, war ihm vorangegangen — so war er doch der Erste, der dies Verfahren verbreitete und in Holland eine Ornamentik schuf, die für die europäischen »Batiks« viele Nachahmer fand. Ich reproduziere hier einige, welche gut den Stil und die Pracht zeigen, welche die Gewebe, die wirklich aus den Händen *Thorn-Prikkers* hervorgehen, besitzen.

Die Industrie hat sich dieses Verfahrens bemächtigt, und die willkürliche Zusammenstellung, einiger mühsam Stück für Stück gesammelten Original-Zeichnungen, ist sehr nahe daran, dieses Verfahren, dem eine bessere Zukunft vorbehalten schien, herabzuwürdigen.

Frau *Baars* und Herr *J. Lebeau*, welche gemeinschaftlich arbeiten (Seite 209 u. 210) haben dagegen ausgezeichnete Absichten, und ihre Werke bleiben keineswegs hinter ihren Absichten zurück. Man kann nicht leugnen, dass der Wert solcher »Batiks«, ob sie nun von *Thorn-Prikker* oder von anderen stammen, ein gleicher ist, wie der eines schönen Kupferstiches oder eines Aquarells, und dass viele Leute sie auch so ansehen!

Ich möchte ferner noch auf die Metall-Gegenstände Herrn *J. Ysenloeffel's* eingehen. Die Kunst-Ausstellung in Dresden im Jahre 1901 machte uns Deutsche zuerst mit ihm bekannt. Wir fanden in der grossen kreisförmigen Vitrine, die für die Schmuck- und Metall-Gegenstände reserviert war, ausgezeichnete silberne Tisch-Geräte mit Email-Ornamenten geziert. Das waren die einzig wirklichen Kunst-Gegenstände unter allen denen, welche in dieser Vitrine als solche gelten sollten. Sie gingen aus den Händen Herrn *J. Ysenloeffel's* hervor, und die im Katalog angegebene Adresse sagte uns, dass er in der Stille eines holländischen Dorfes, in *Overveen* bei Haarlem arbeitete.

Die Reproduktionen können solche Werke nicht zur Geltung bringen, deren grösster Reiz in

dem verschiedenen Material, aus dem sie gemacht sind, in der Verarbeitung dieses Materials und seiner richtigen Verteilung und Uebereinstimmung besteht. Sie werden aber dennoch dazu dienen, die Feinheit ihrer Silhouette und die Reinheit ihrer Formen zu veranschaulichen. Ein vollständig sicherer Geschmack und ein nach dem höchsten Stile gerichtetes Streben karakterisieren jeden seiner Gegenstände. Aber was könnte die Empfindung genau wiedergeben, welche das vollkommene Ebenmaß des eine Schale oder einen Becher schmückenden Email-Ornaments hervorruft, oder dies intime und fein ausgesonnene Farben-Verhältnis zwischen dem Metall und Email oder das Wunderbare aller dieser Farben-Flecke, die gerade auf den richtigen Platz gesetzt sind! Ich kenne im Augenblick keinen Metall-Bearbeiter in der Welt, welcher Werke einer so vollkommenen Kunst schafft.

Ich füge für diejenigen Leser, welche von der Reihe der gegenwärtigen holländischen Künstler unterrichtet sein möchten, die Namen einiger Architekten hinzu: *Lauweriks* aus *Amsterdam; de Bazel* aus *Zandpoort; Bauer* aus *Bussum* und *H. W. Mol* aus *Amsterdam.*

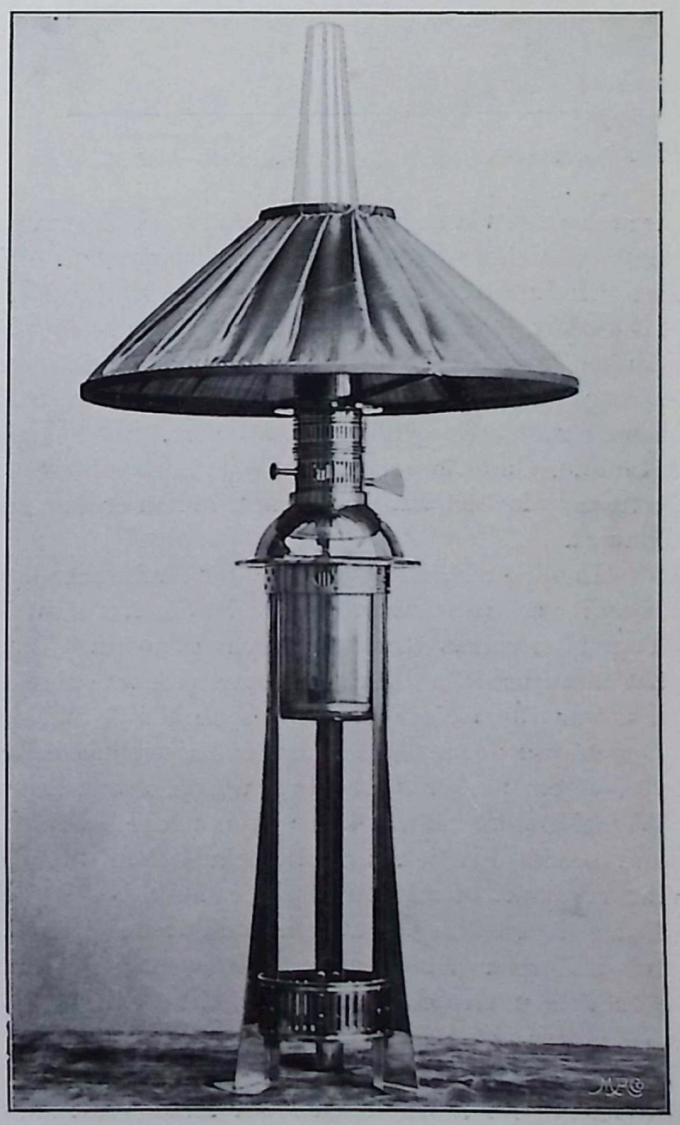
* * *

Ich glaube nicht, dass der Architekt *Hugo Koch* es mir verargen wird, wenn ich ihn als Neu-Ankömmling in der Welt der Möbel-Entwerfer und Interieur-Architekten bezeichne, obgleich er sich schon seit längerer Zeit dem Entwerfen von allem, was zur Komplettierung des Hauses gehört, hingibt. In Wirklichkeit beschäftigt er sich eingehend erst seit einem Jahre damit, seit der Zeit, wo er in Krefeld eine altrenommierte Möbel-Fabrik, das Haus *H. Stroucken*, erwarb. Vor dieser Zeit zeichnete er sich durch seine einfache und würdige Architektur, besonders durch Villen-Bauten aus; und diejenigen, welche an der gegenwärtigen architektonischen Bewegung Interesse haben, schätzen die Eigenschaften der Villa des Herrn Oetker — des grossen Seiden-Fabrikanten, der durch seine Künstler-Seiden bekannt ist, welche er als erster in Deutschland herstellte und für welche er von Otto Eckmann, Mohrbutter und mir selbst Zeichnungen verlangte — sowie auch diejenige, welche er für den regen und hochverdienten Direktor des Krefelder Museums, Herrn Dr. *Deneken* erbaute.

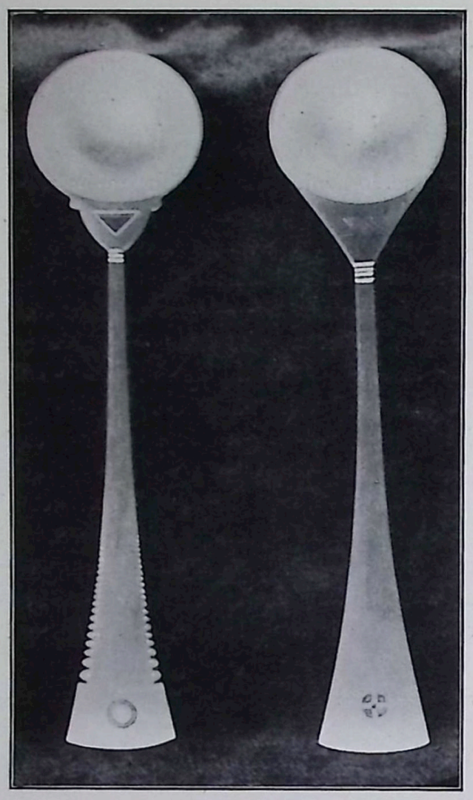
Gänzlich Autodidakt, bei den einfachsten Handwerken beginnend, ohne bestimmte Beziehungen zu der Architektur und dem Entwerfen von Möbeln, ist er ein self-made-man, welcher jetzt ebenso wenig zögerte, die ganze künstlerische Verantwortlichkeit einer Möbel-Fabrik auf sich zu nehmen, wie er schon in seiner ersten Jugend sofort entschlossen war, als man ihn bat, die Embleme von verschiedenen Gesellschaften und Vereinigungen auf Gelegenheits-Fahnen zu malen (obgleich er solches nie zuvor gethan hatte) und in späteren Jahren öffentliche Gebäude und Villen zu konstruieren. Diese Entschlossenheit ehrt ihn mehr als meine Achtung und Bewunderung es thun können.

Nur von »*einem Menschen*« kann man wirklich *alles* erwarten, und man thut gut, von einem Künstler nichts zu erwarten, ehe man sich nicht überzeugt hat, dass er wirklich »ein Mensch« ist.

Und in welcher Schule man »Menschen« heranbildet, brauche ich nicht zu sagen. Es ist das Leben, dies ist klar, mit seinen fortwährenden harten Kämpfen. Es ist das Leben, das uns bald Schätze in den Schooss wirft und sie uns bald wieder nimmt; das uns eine Frau schenkt, die wir umarmen dürfen und das sie uns bald wieder nimmt; das unsere Kinder wie Blumen wachsen lässt oder sie plötzlich niederwirft. Es ist das Leben, das uns bald Ver-



J. YSENLOEFFEL—OVERVEEN B. HAARLEM. *Petroleum-Lampe.*



J. YSENLOEFFEL. *Löffel aus Silber und Email.*

trauen gegen andere einflösst und bald Misstrauen und Verachtung ohne Gleichen hervorruft. Es ist das Leben, das uns Lehren durch den Kopf schleudert, welche die Richtung aller unserer Gedanken ändern; es ist das Leben, das sich erst später in seiner ganzen Schönheit und in allen seinen Aeusserungen dem offenbart, welcher alle Kämpfe, die es ihm auferlegt, dazu noch mit diesem bitteren Glauben auf sich nimmt, indem er dagegen kämpft.

In dieser Schule arbeitete der Architekt Hugo Koch; wer weiss, wieviel Jahre? Sie hat ihm die Tugenden seines Karakters nicht genommen, und hat ihm auch die Elastizität seines Geistes gelassen, und vor allem diese Freiheit, ohne ein Gefühl der Demütigung jede Belehrung, selbst wenn sie ihm von einem jüngeren gegeben wurde, anzunehmen. Welch' andere Schule hätte ihm solche Befreiung und solche Freiheit im Handeln geben können. Ihr verdankt er den Erfolg, der ihn in der Düsseldorfer Ausstellung erwartet. Ich freue mich, es ihm als erster habe vorhersagen zu dürfen und bin glücklich, mich dessen freuen zu können!

Unter allen Konkurrenten des Raums, der in der Abteilung des Kunst-Gewerbes für die Möbel reserviert ist, machte nur seine Ausstellung, d. h. der Raum *H. Stroucken—Krefeld,* auf die, welche in meinem Sinne wirklich guten Geschmack haben, Eindruck. Es steht bei ihm fest, sich nur wirklich würdiger Mittel und würdigen Materials zu bedienen, und man kann von seinen für die Düsseldorfer Ausstellung entworfenen Möbeln erwarten, dass sie der modernen Kunst betreffs des Mobiliars, unserem Programm und unseren Prinzipien mit Hinsicht auf die Schöpfung eines neuen Stils von Nutzen sein werden.

Sie werden dem Publikum um so sicherer die Augen öffnen, als es ihm leicht gemacht ist, Vergleiche zu ziehen, denn neben und rund um diesen Raum herum sind unter der Marke »moderner Stil« die marktschreiendsten und verachtungswürdigsten Exzentrizitäten gewagt worden.

Hugo Koch hat drei Säle entworfen, zu welchen eine kleine Vorhalle den Zutritt gewährt. Die Grund-Linie, welche dem grossen Sofa, der Täfelung und den Einrahmungen ihr Leben gibt, ist sehr einfach gehalten; sie ist geschmeidig und vornehm hingeworfen. Die Farben-Zusammenstellungen dieser Halle sind grau und grün; grau das Holz, grün das Leder des Sofas. Links tritt man nun in ein Herren-Arbeits-Zimmer: Schreib-Tisch, Sofa, Bibliothek und ein Möbel für Jagd-Gewehre. Dieses Zimmer trägt noch Spuren einer Kunst, wie sie vor 10 Jahren existierte, aber hier enthüllt sich schon (wenn man so sagen darf) die Befreiung, welche den dann folgenden Salon karakterisiert. Der Schreibtisch-Stuhl und der Teppich lassen uns ahnen, was *Hugo Koch* uns für den Salon, der sich diesem Zimmer anschliesst, aufspart.

Dieser ist bezeichnend für das, was unsere Bewegung geschaffen hat. Er erweckt ein Gefühl der Eleganz, die wohl geeignet ist für das, was eine Gesellschaft, die noch keine Zeit gehabt hat, die wesentlichen Eigenschaften der Umgebung kennen zu lernen, in der sie ihre aristokratischen Instinkte entwickeln kann, von ihr erwartet. Heute sucht sie die Eleganz noch in der Anmut der ornamentalen Details, gleichwie den Luxus in der Wahl des Materials. Der Begriff der Eleganz hat noch nicht die Höhe der Entwickelung erreicht, wie z. B. in der Musik die Symphonie. Wir sind noch auf der Stufe des zarten und köstlichen Liedes, aber der mächtige Hauch des Stils, der alle dekorativen Mittel vereint, scheint die moderne Eleganz noch nicht durchdrungen zu haben.

Jedes Möbel hat sein eigenes Leben, das schön in sich, nur um seine Schönheit besorgt ist. Und dieses Gefühl der zu grossen Sorge für das Einzelne anstatt für eine grosse Linie, welche alle Details mit einander verbindet und sie alle durchdringt, erweckt unsere Aufmerksamkeit und erregt sie.

Die Salon-Möbel *Hugo Koch's* übertreffen den künstlerischen Wert der modernen französischen Möbel; sie sind unendlich viel gesünder als die, welche die verdorbene Erfindungs-Kunst der Wiener uns in dem »Kunst-Palast« dieser selben Düsseldorfer Ausstellung zu bieten vermag. Die Möbel des Damen-Salons, in welchen wir dann treten, sind nicht ganz frei von dem Karakter der »Empire-Möbel«. Die Farben-Zusammenstellung, in der dieses Zimmer gehalten ist, ruft diese Aehnlichkeit vielleicht mehr hervor, als sie in Wirklichkeit vorhanden ist. Citronenbraunes Holz und gerade Linien; was bedarf es mehr, um an diese Zeit zu erinnern. Ein eingehendes Examen zeigt schnell, was ihre eigenen guten Eigenschaften ausmachen, und jeder wird sagen, dass das Sofa und der Stuhl vortreffliche Möbel sind. Die kleinste Einzelheit eines jeden Möbels, die Wahl der Farben-Zusammenstellungen dieser vier Ausstellungs-Zimmer sprechen für einen festen, künstlerischen Willen, der sich seines Zieles klar bewusst ist. Nichts kann dem Künstler für die baldige Erreichung desselben dienlicher sein, als ein kritischer Sinn, der ihn immer wieder auf das zurückbringt, was dieser Wille heute mit so jugendlicher Begeisterung zu wollen scheint. PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

Zum Tode Otto Eckmann's.

Der Tod hat einen meiner heissesten Gegner dahingerafft; ich habe keine Ursache, mich darüber zu freuen; aber nichts hindert mich auch, es heute auszusprechen, dass er mich hat leiden lassen, und das aus dem Grunde, weil er der erste Künstler war, welcher hier im Lande, — das mir als Ersatz für das, was ich ihm widme, eine glückliche und erquickende Gastfreundschaft zu teil werden lässt — den Mut besass, das Publikum gegen mich zu lenken, indem er mich als »Fremden« bezeichnete, und mir dies bei jedem Anlass zu verstehen gab.

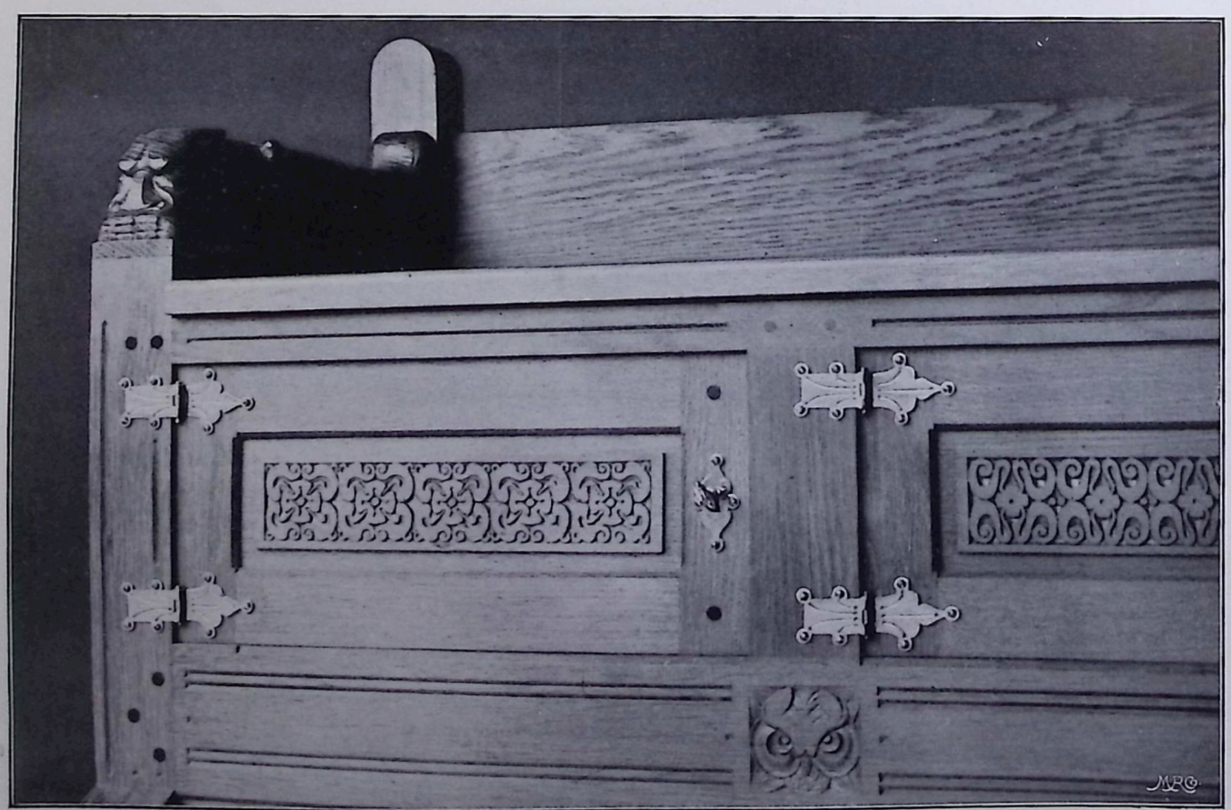
Die schreckliche ihn verzehrende Krankheit, hat mich zurückgehalten, die Art seiner Gegnerschaft gebührend zurechtzuweisen. Den Beweis zu liefern, dass das, was ich nach Deutschland brachte, weniger fremd war, als seine eigene Kunst, wäre mir ein Leichtes gewesen, aber er stellte diese Wahrheit in Abrede, sobald es sich um mich handelte. Otto Eckmann war nicht, wie man wohl sagte, der Gegner meiner Prinzipien, sondern in Wirklichkeit »mein prinzipieller Gegner«. Niemand kann erwarten, dass ich auf dem Grabe eines solchen Gegners Blumen niederlege; aber ich möchte auch nicht, dass eine Ungerechtigkeit darauf ruht.

J. A POOL—ZALT-BOMMEL (HOLLAND). *Holländisches Intérieur.*

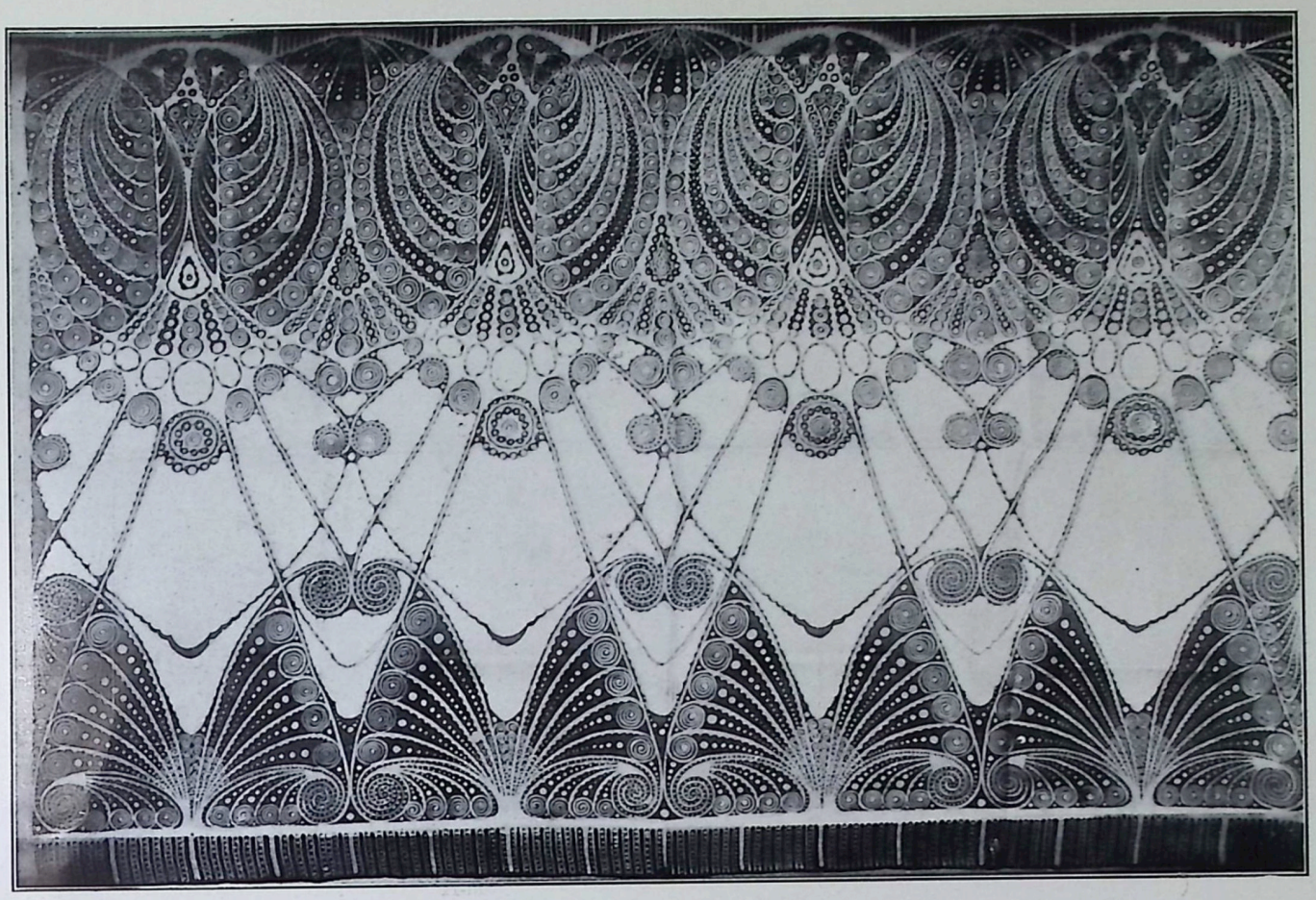
Mit Eckmann erlischt vielleicht endgültig die Sentimentalität in der Ornamentik. Er war, wenn nicht ihre letzte Stütze, so doch wenigstens derjenige, welcher ihr genügend Reiz verlieh, um den Wunsch ihres Fortbestehens zu erregen. Dieser wirkliche Reiz verbarg einen vollständigen Mangel an intellektuellem Wesen. Bei Anderen, welche wie er die Sentimentalität bestreiten, wird dieser Mangel sofort sichtbar! Eckmann besass die Gabe der Virtuosität, jener Virtuosität, welche lähmt und auf Fleisch und Nerven dessen, der sie ausübt, aufreibend wirkt. Bei ihm musste ich immer an Chopin denken. Weder der eine, noch der andere hat sich um eine reine Linie und Konstruktion gekümmert. In einer ornamentalen Komposition Eckmann's ist keine Linie rein; alle beschreiben einen Zickzack-Weg. Seine Finger zittern auf jeder Linie, wie die eines Violinisten auf den Saiten, und alle Formen, die daraus entstehen, sind unzusammenhängend und verwirrt. Eckmann hatte in seiner Fruchtbarkeit bald den Bereich der Blumen erschöpft, und seine Wissbegierde und das Bedürfnis seine Kundschaft zu befriedigen, hatten ihm doch alle botanischen Bücher geöffnet. Von da ab blieb ihm nichts anderes übrig, als das Gebiet Anderer zu betreten. Dies demütigte ihn vor sich selber und dies ist wohl der Grund seines Grolles gegen Andere. — *Eine* seiner Fähigkeiten beherrschte alle anderen, und diese ist wohl der Bewunderung wert. Eckmann besass einen feinen Farben-Sinn, der durch die Erzeugnisse der englischen Fabrikanten *Jeffrey* und *Essex* angeregt wurde. — Für die deutschen Industrieen ist Eckmann ein wahrer Schatz und glückbringender Genius gewesen. Alles, was er für sie entworfen hat, war von Erfolg gekrönt. Einzig sein Name war schon eine Garantie, und das Bleibende seines Werkes ist, dass er die Industriellen zu bewegen verstand, ihm in einer Richtung zu folgen, die gänzlich mit den althergebrachten, plumpen und langweiligen Nachahmungen brach, und die zur Frische und zum Leben führte. — Zu einem solchen Leben und einer solchen Frische, wie es von *dem* aufgefasst wird, welchem die ganze Schönheit in einer Blume offenbar wird, die er mit Entzücken auf einer Wiese entdeckt, sie begeistert pflückt und der Bewunderung der Anderen darbietet.

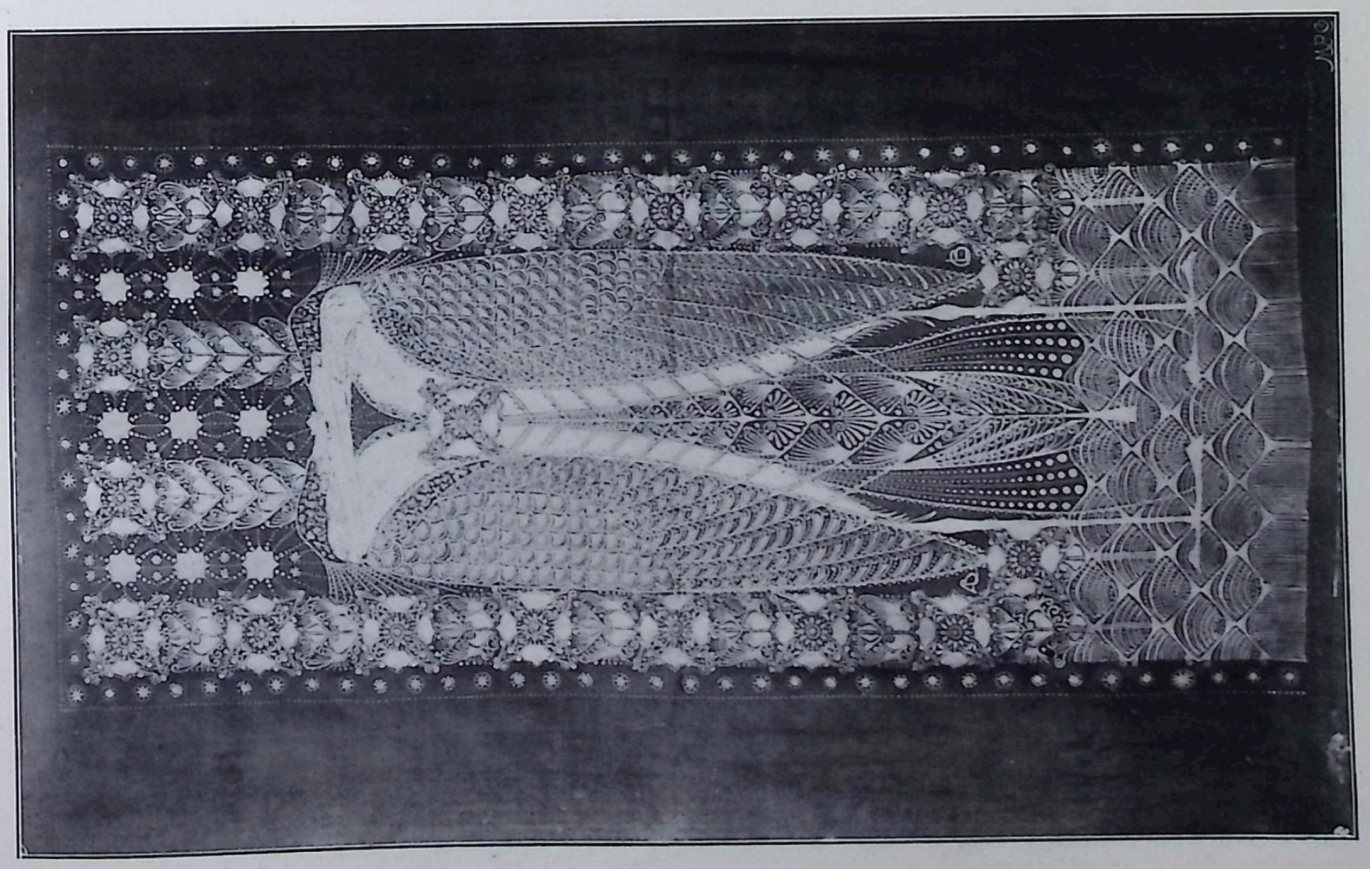
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

Wie in allen seinen Aeusserungen will Van de Velde auch hier nicht als Sprecher für eine Allgemeinheit irgend welcher Art aufgefasst werden. *Seine* Gedanken und *seine* Gefühle bei Eckmann's Hinscheiden *allein* beabsichtigt er zum Ausdruck zu bringen und thut dies mit einer Offenheit, um die ihm nur Der gram sein kann, der gewohnt ist seinen Gefühlen beliebig zu kommandieren. *Wir* selbst haben im Juli-Hefte der D. K. u. D. gesprochen. D. Schriftl.



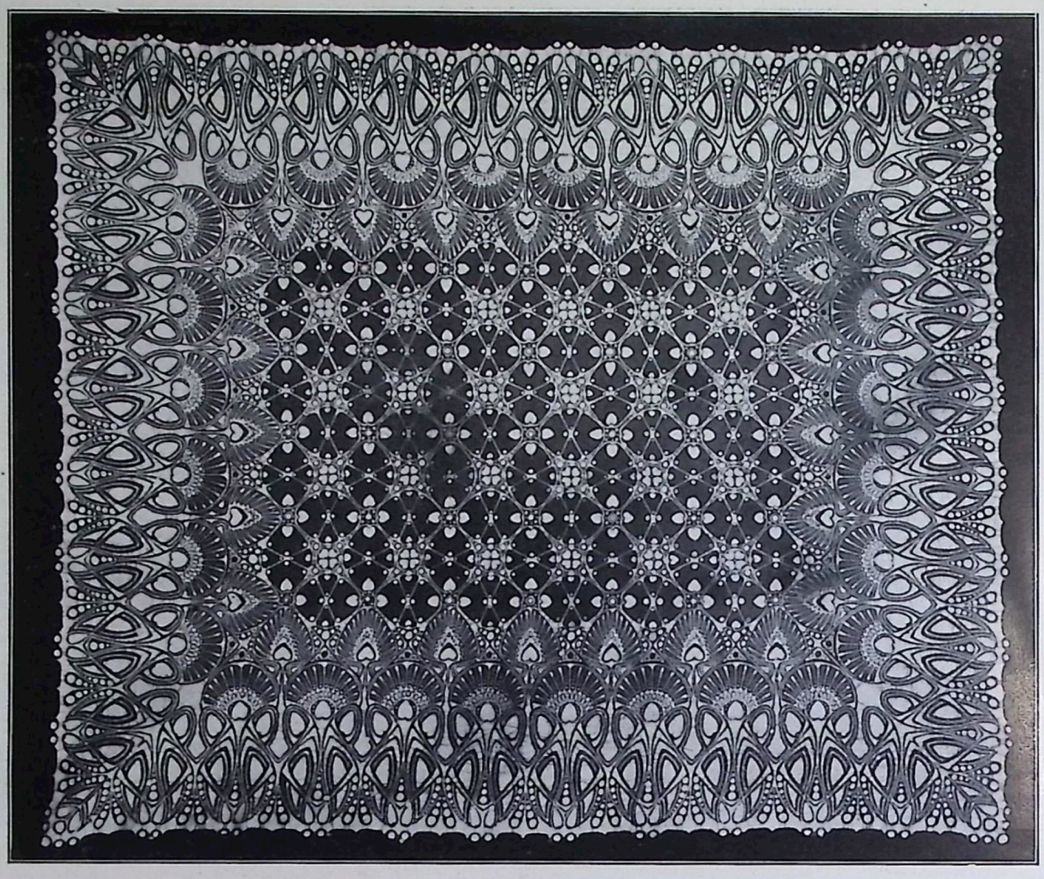
ARCHITEKT H. P. BERLAGE—AMSTERDAM. *Teil-Ansicht eines Möbels. Karakteristische Skulptur-Ornamentik.*



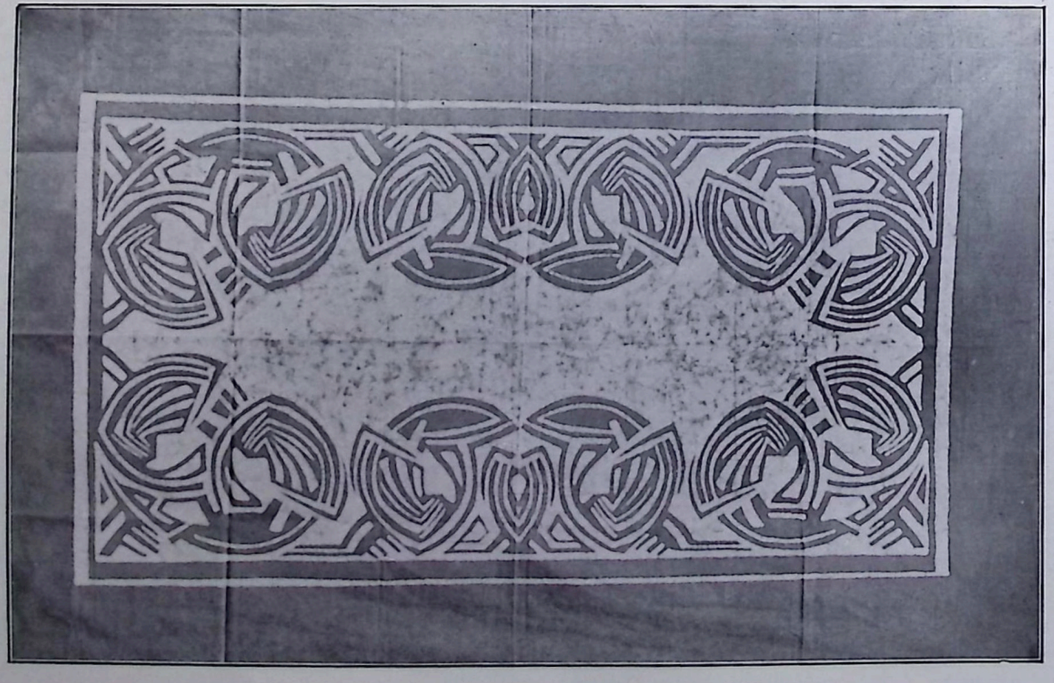


ZWEI »BATIKS«. AUSGEFÜHRT VON FRAU BAARS UND HERRN CHR. LEBEAU—HAARLEM.

DEUX «BATIKS». EXÉCUTÉS PAR MADAME BAARS ET M^R. CHR. LEBEAU — HAARLEM.



TISCH-DECKE »BATIK«. AUSGEFÜHRT VON FRAU BAARS UND HERRN CHR. LEBEAU—HAARLEM.
NAPPE «BATIK». EXÉCUTÉE PAR MADAME BAARS ET MONSIEUR CHR. LEBEAU—HAARLEM.



TISCH-TUCH »BATIK«. AUSGEFÜHRT VON JOHAN THORN-PRIKKER—HAAG.
NAPPE «BATIK». EXÉCUTÉE PAR JOHAN THORN-PRIKKER—LA HAYE.

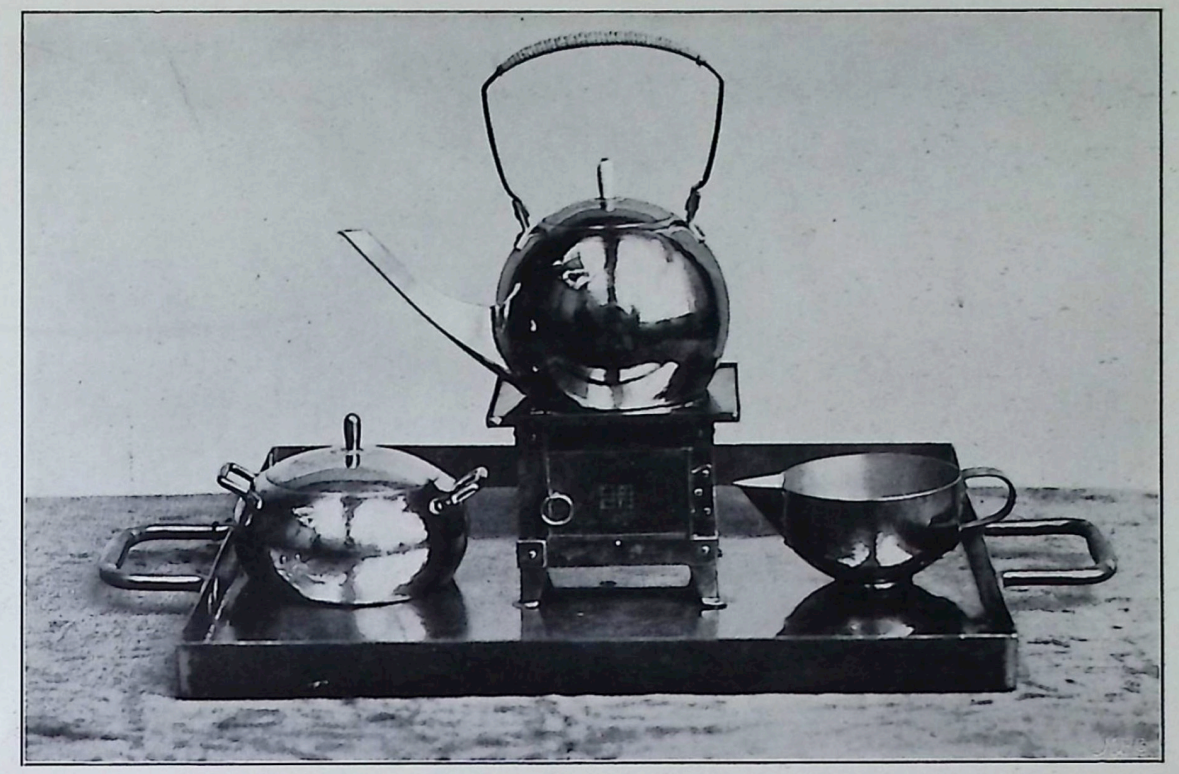
ZWEI »BATIKS«. AUSGEFÜHRT VON JOHAN THORN-PRIKKER—HAAG.

DEUX «BATIKS». EXÉCUTÉS PAR JOHAN THORN-PRIKKER—LA HAYE.

JOHAN THORN-PRIKKER—HAAG.

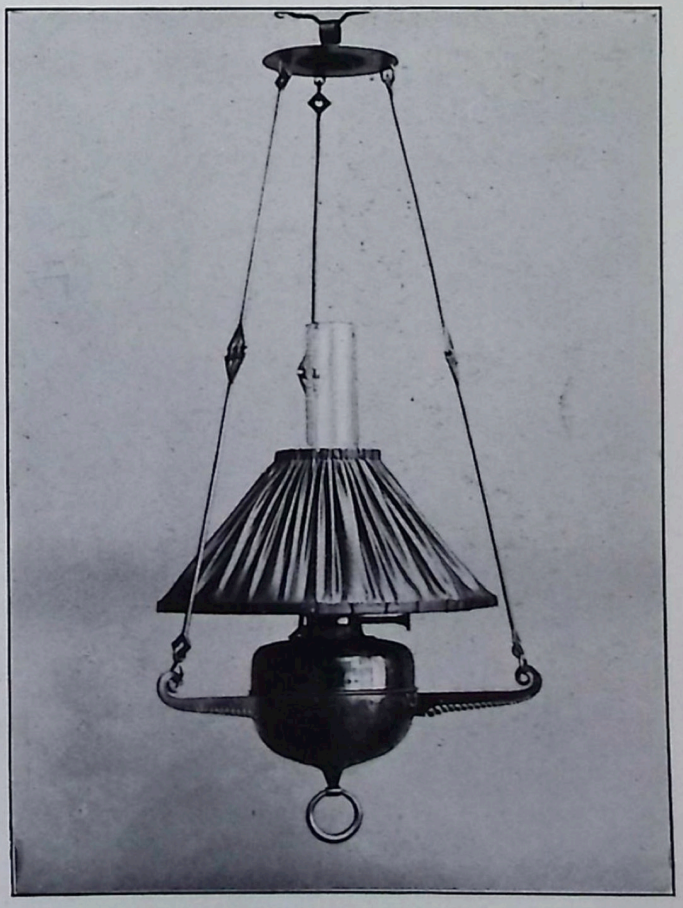
ARBEITS-ZIMMER DES HERRN DR. W. L. IM HAAG.

CABINET DE TRAVAIL DU DR. W. L. A LA HAYE.

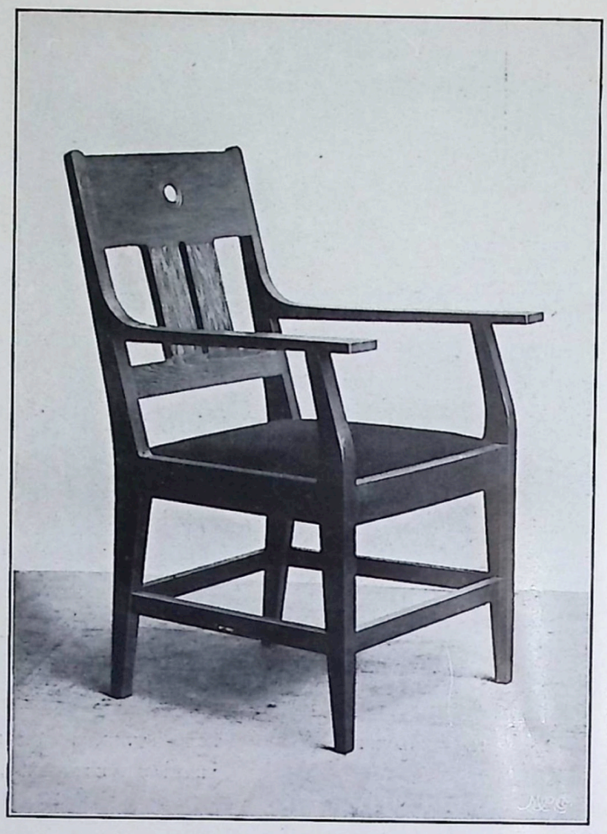


M. YSENLOEFFEL. THEE-KANNE, ZUCKER-DOSE UND MILCH-TOPF AUS KUPFER MIT EMAIL. * *
PLATEAU AVEC THÉIÈRE, SUCRIER ET POT A LAIT EN CUIVRE ROUGE RELEVÉ D'ÉMAIL.

M. YSENLOEFFEL—OVERVEEN BEI HAARLEM.

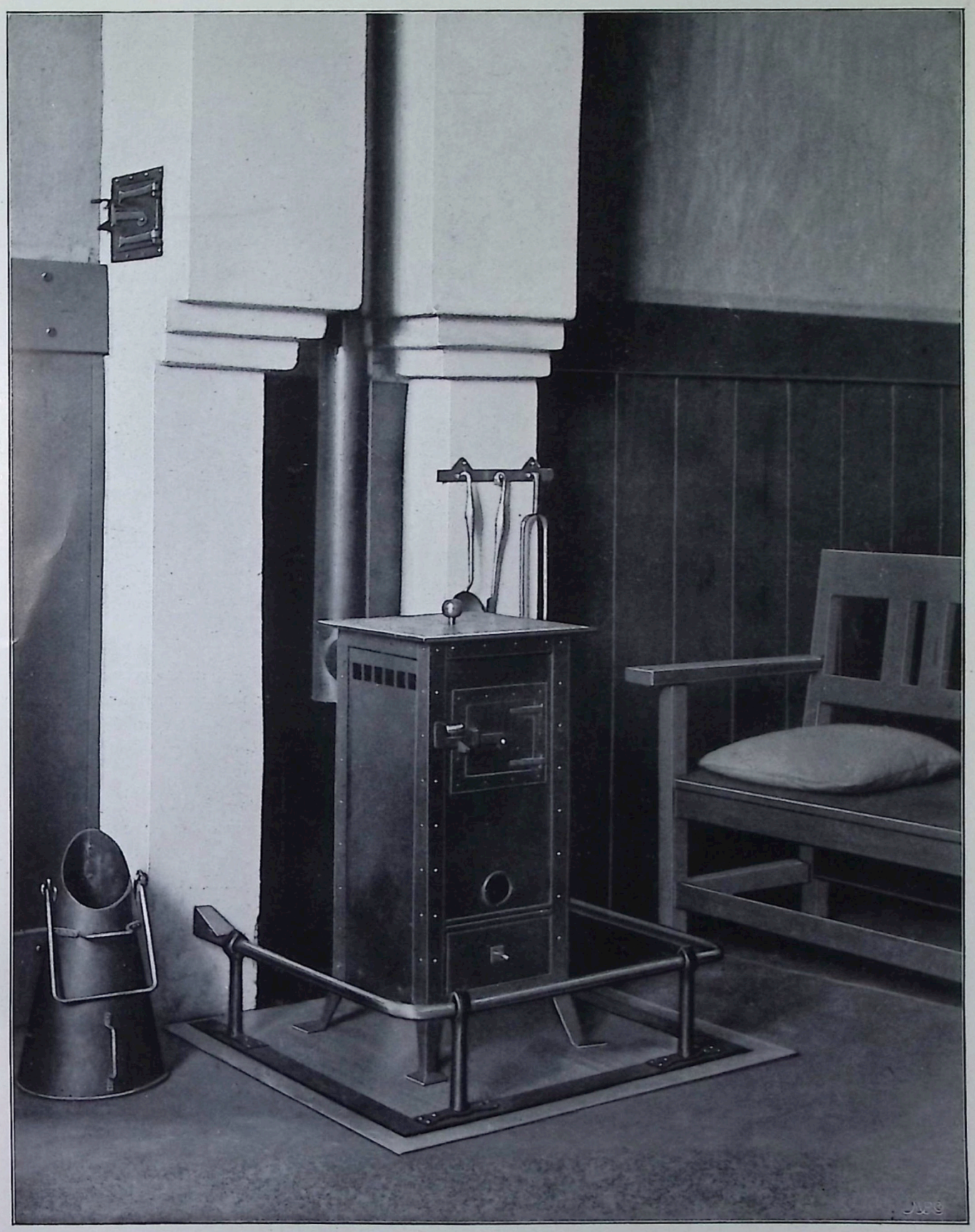


KAFFEE-KANNE, MILCH-TOPF, ZUCKER-DOSE, PETROLEUM-LAMPE.
CAFETIÈRE, POT A LAIT, SUCRIER, SUSPENSION A PÉTROLE. *

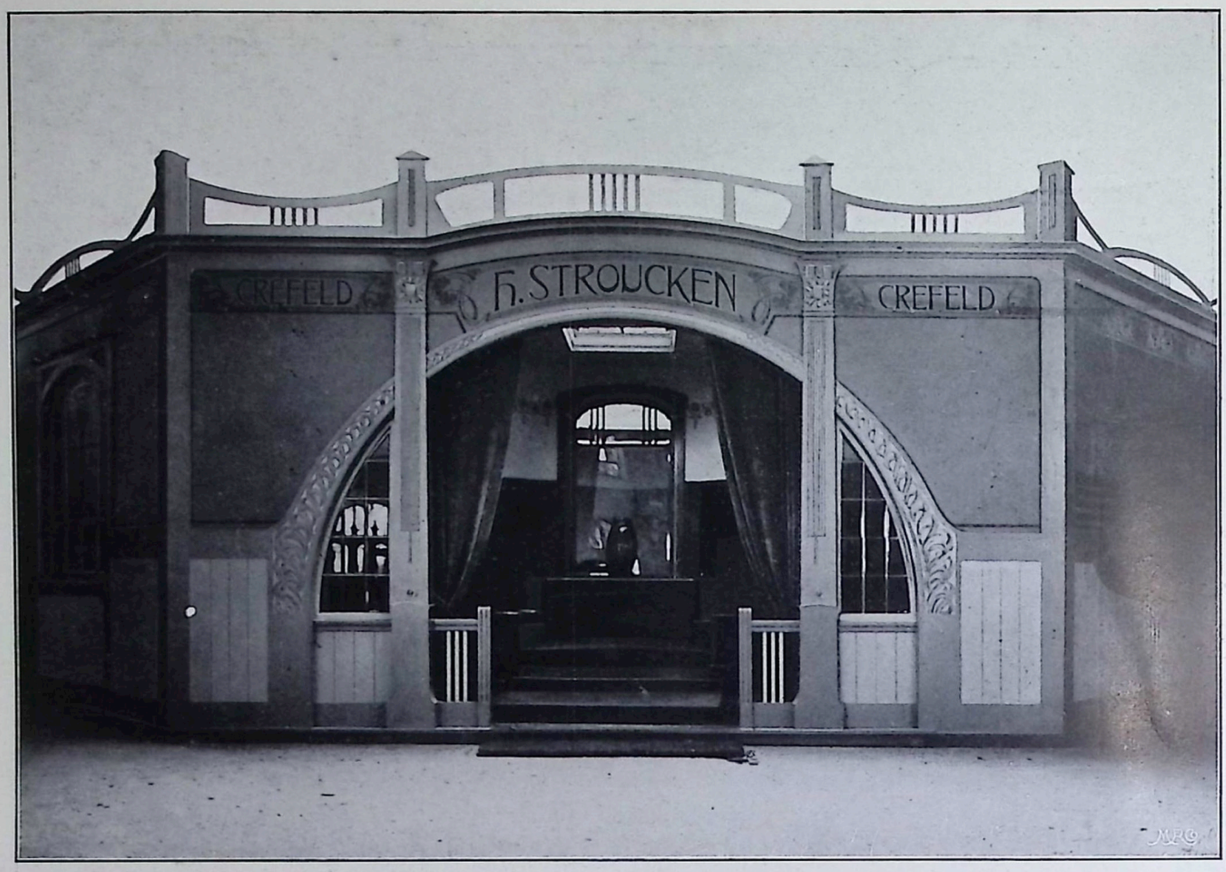


W. PENAAT—HAARLEM, HOLLAND.

VIER SESSEL. * QUATRE SIÈGES.



M. YSENLOEFFEL—OVERVEEN BEI HAARLEM. OFEN. * FOYER.



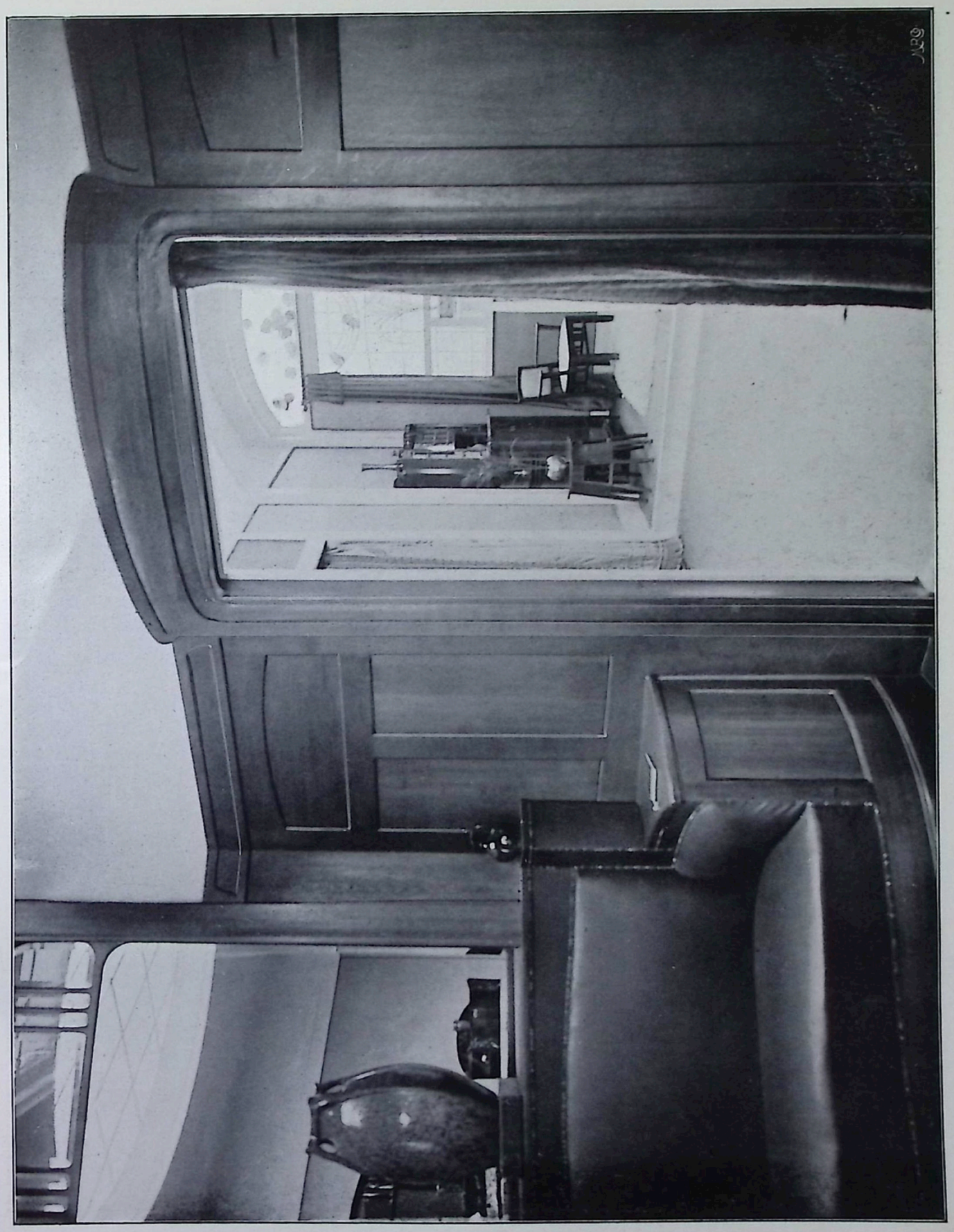
ARCH. HUGO KOCH-KREFELD (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF). AUSSTELLUNGS-RAUM DER MÖBEL-FABRIK H. STROUCKEN-KREFELD. *
PARTIE, RÉSERVÉ AUX MEUBLES DE LA FABRIQUE H. STROUCKEN-KREFELD.

ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

SALON-OFEN, AUSGESTELLT IN DÜSSELDORF VON DER FIRMA H. STROUCKEN—KREFELD. *

HUGO KOCH, ARCH.—KREFELD.

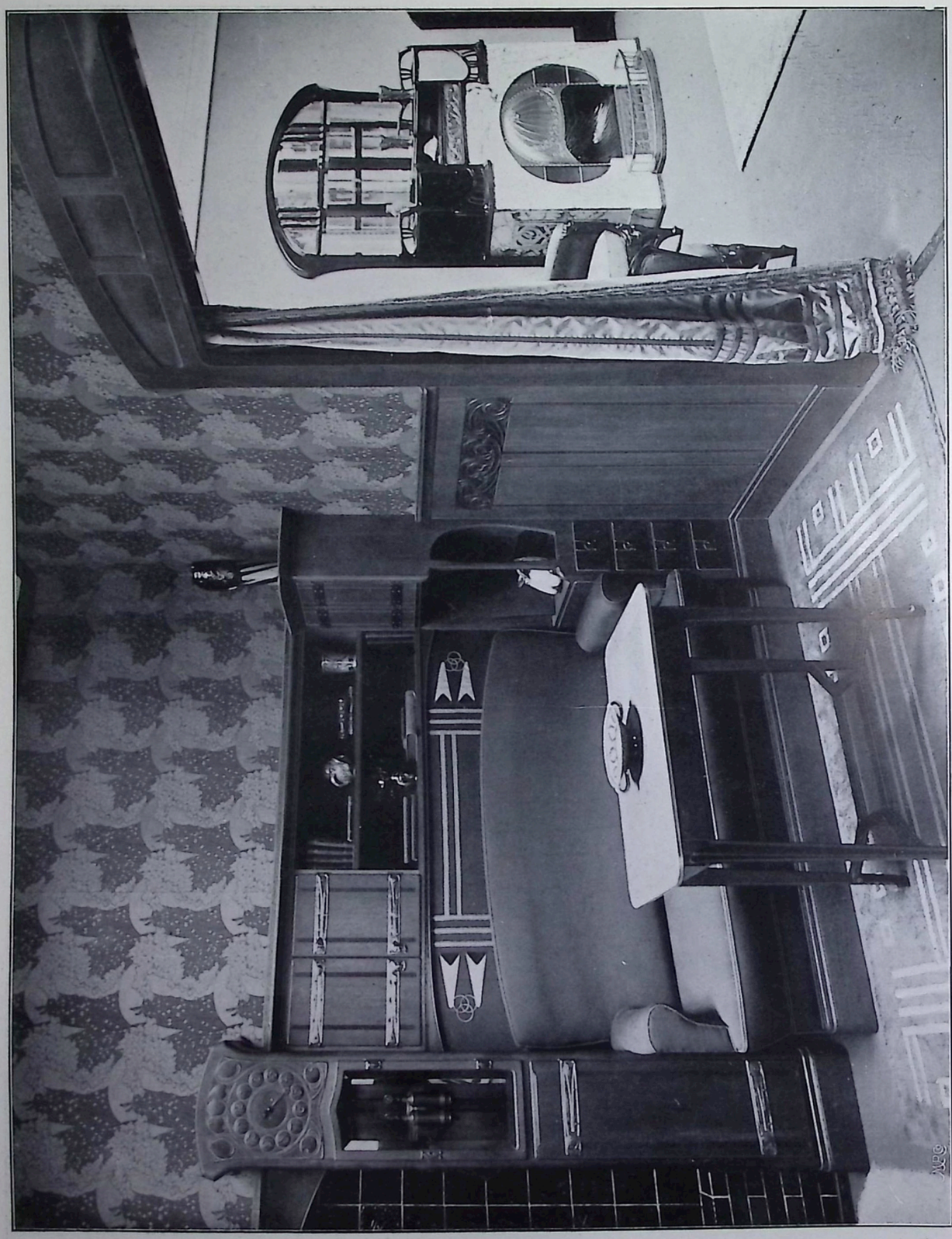
FOYER DE SALON, EXPOSÉ A DÜSSELDORF PAR LA MAISON H. STROUCKEN—KREFELD. *



ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

TÄFELUNG UND SOPHA FÜR EINE VORHALLE. ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).

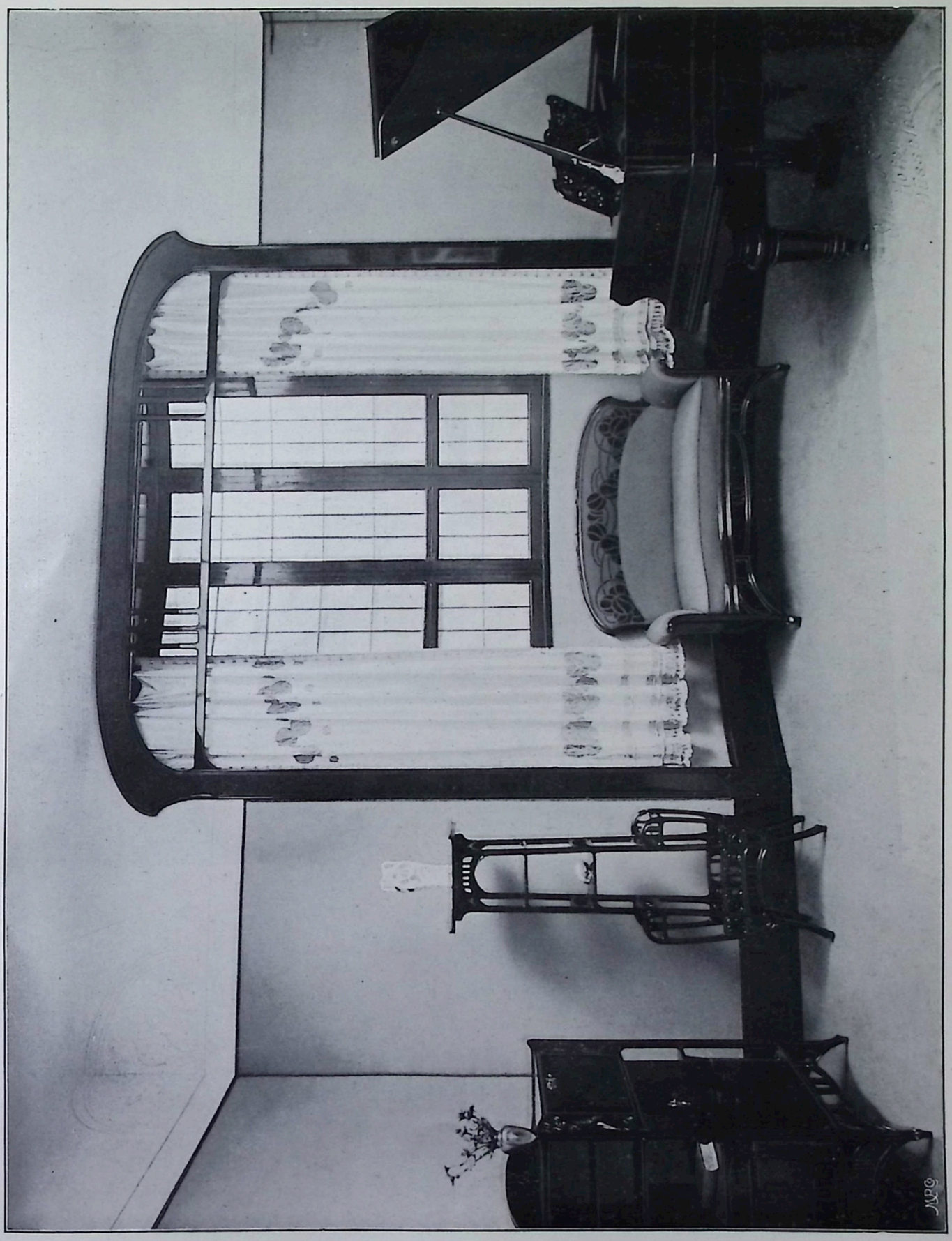
LAMBRIS ET FAUTEUIL DE VESTIBULE. CRÉÉS POUR LA MAISON H. STROUCKEN—KREFELD. (EXPOSITION DE DÜSSELDORF). *



ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

ARBEITS-ZIMMER. * ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).

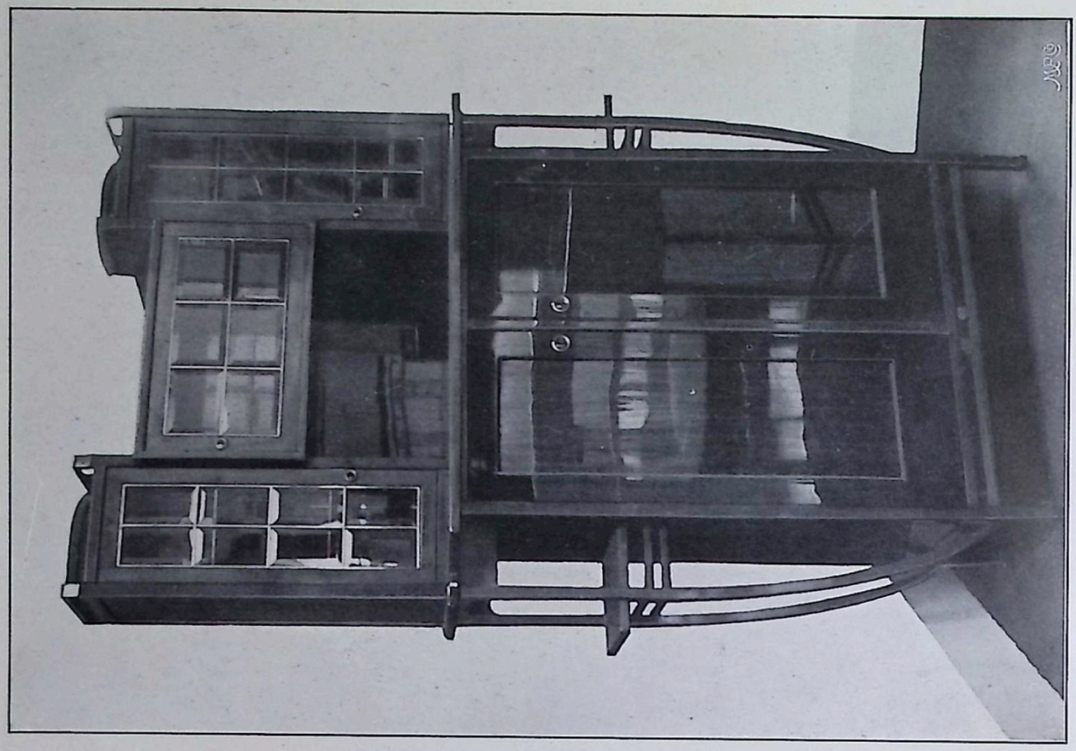
CABINET DE TRAVAIL. * CRÉÉ POUR LA MAISON H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOSITION DE DÜSSELDORF).

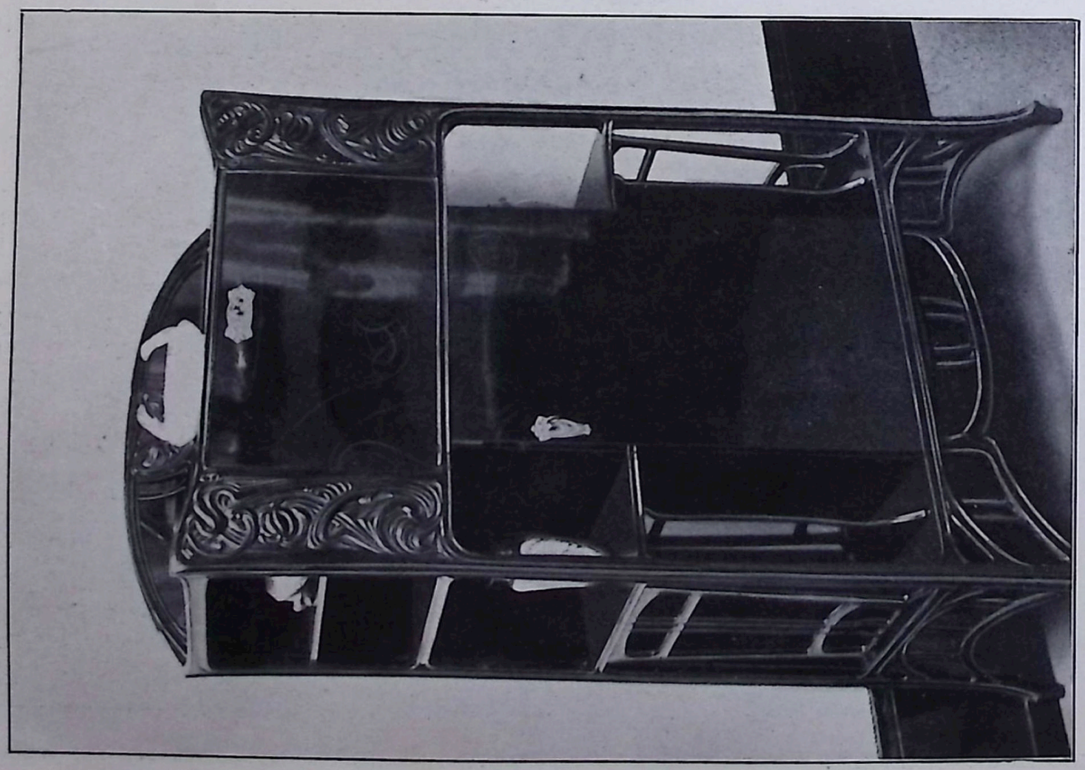


ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

DAMEN-SALON. * ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).

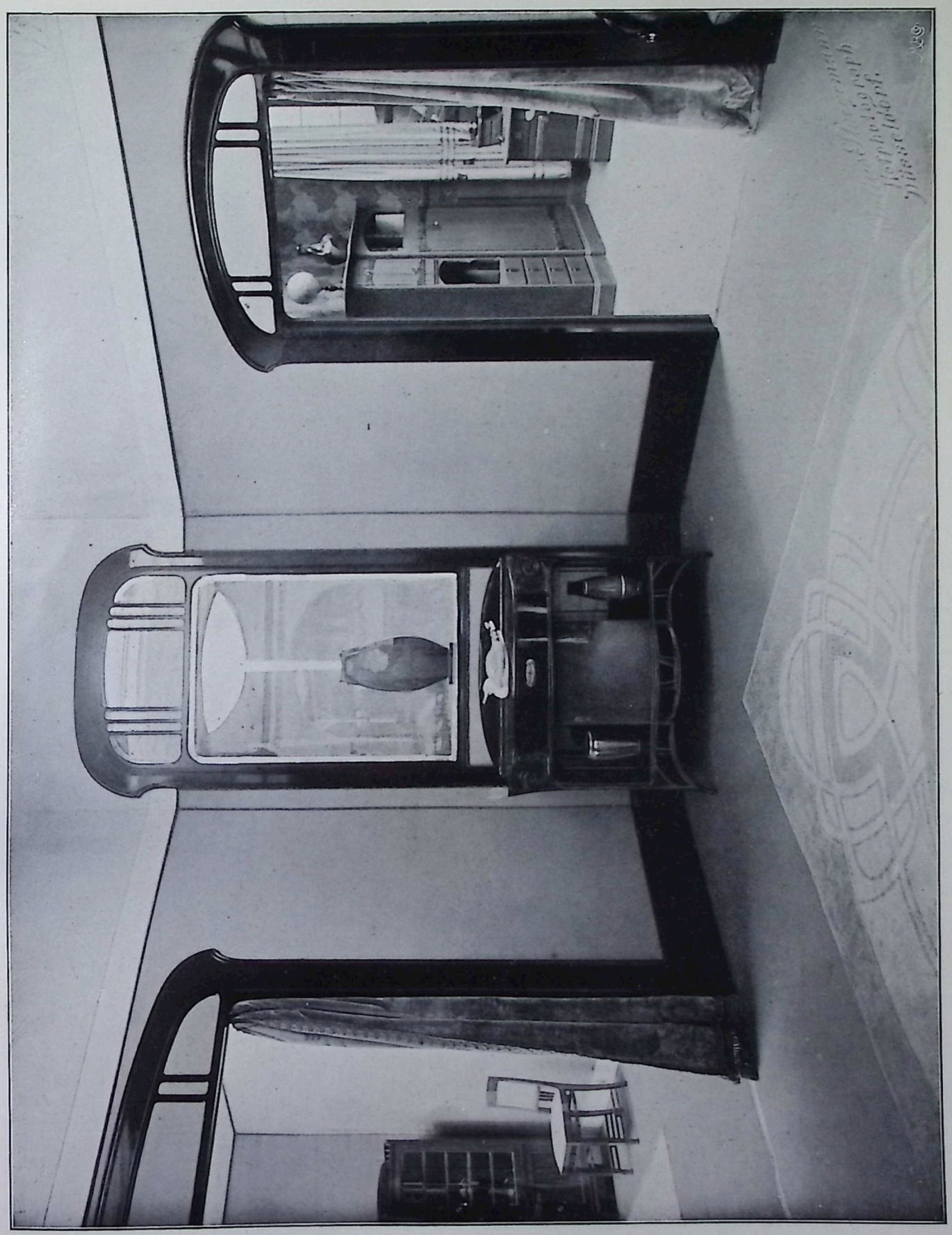
SALON DE DAME. * CRÉÉ POUR LA MAISON H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOS. DE DÜSSELDORF).



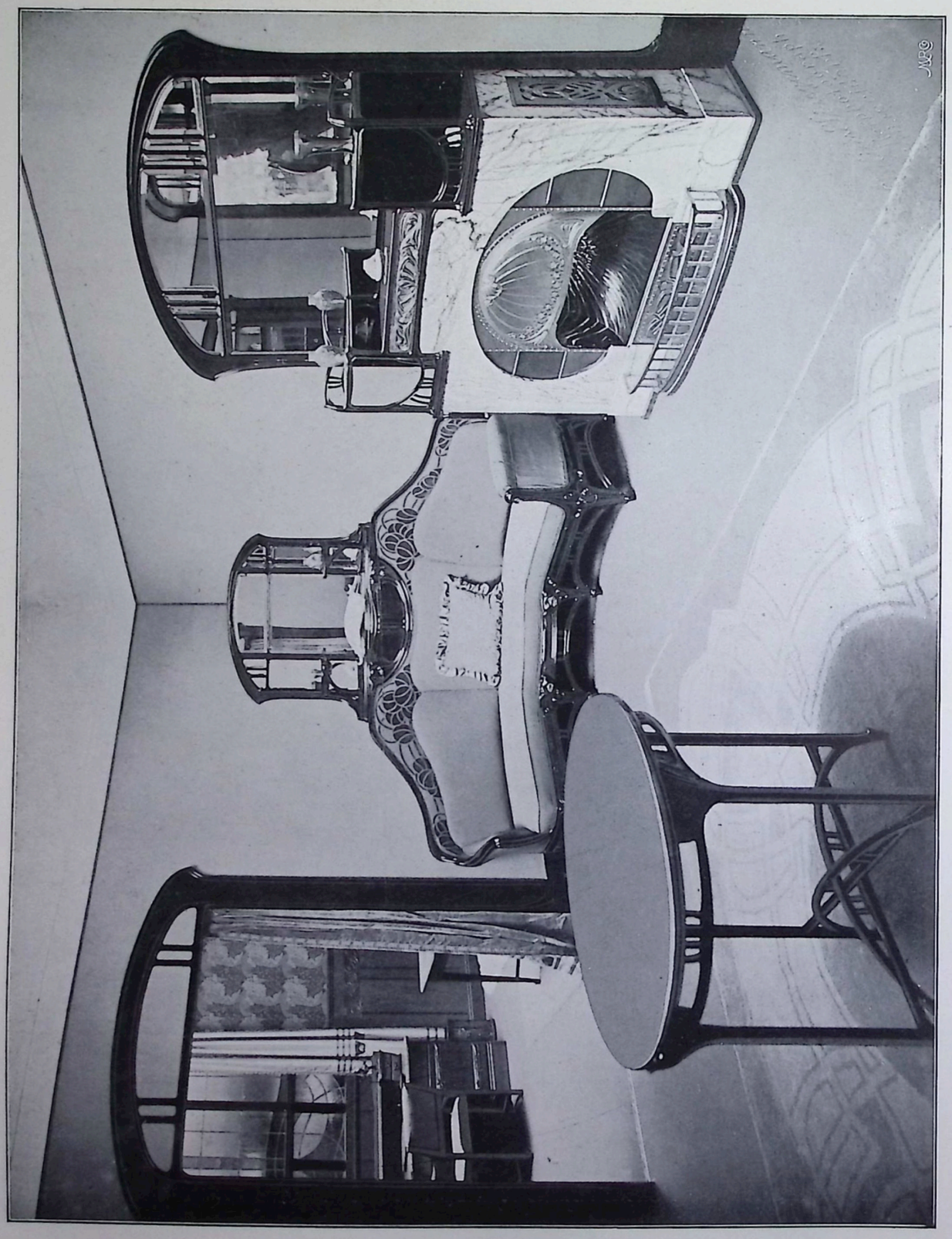


ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

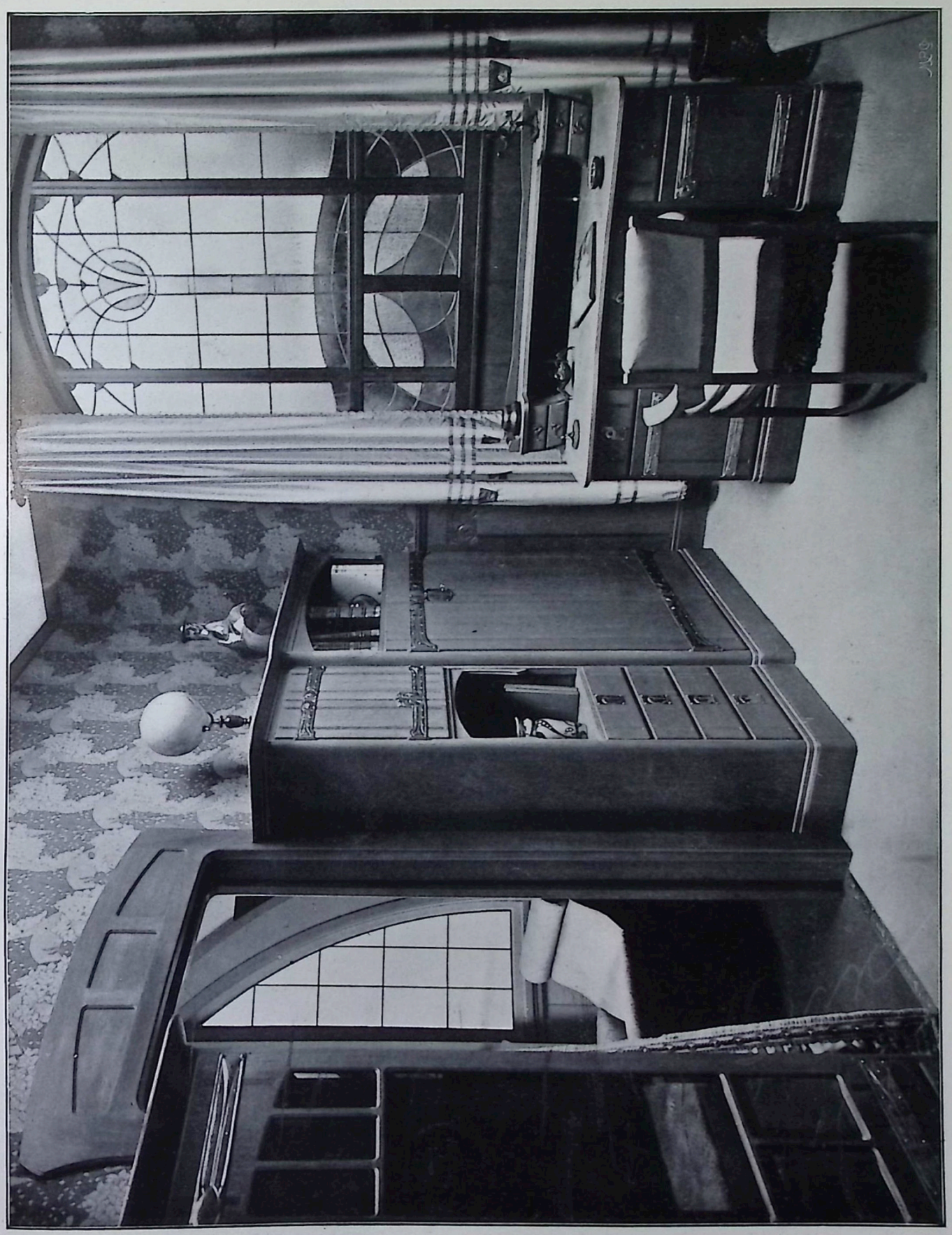
ZWEI SALON-VITRINEN. ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN—KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).
DEUX VITRINES DE SALON. CRÉÉES POUR LA MAISON H. STROUCKEN—KREFELD. (EXPOSITION DE DÜSSELDORF).



ARCH. HUGO KOCH—KREFELD. SALON. ENTW. FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).
SALON. CRÉÉ POUR LA MAISON H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOSITION DE DÜSSELDORF).



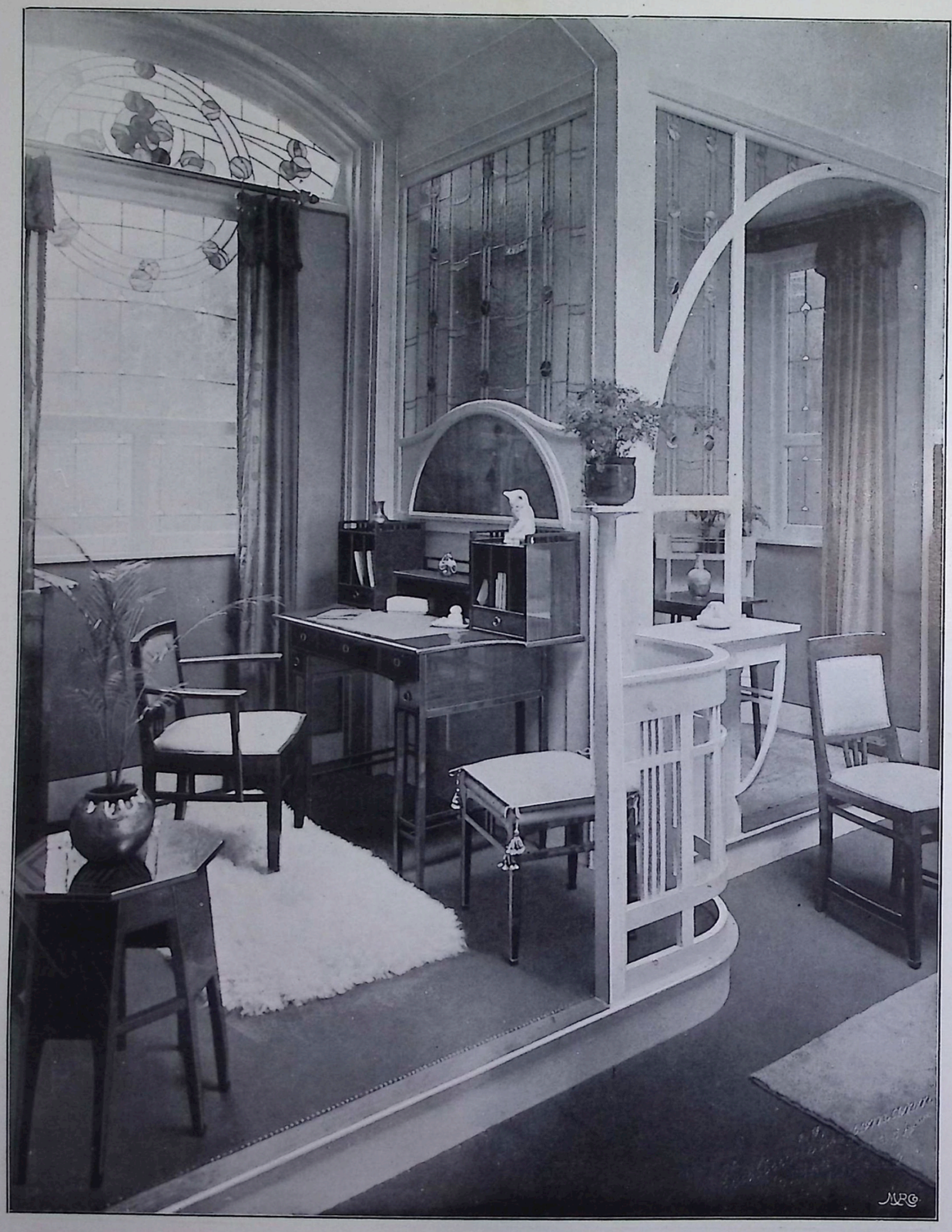
ARCH. HUGO KOCH—KREFELD. SALON. ENTW. FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).
SALON. CRÉÉ POUR LA MAISON H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOSITION DE DÜSSELDORF).



ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

ARBEITS-ZIMMER. * ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).

CABINET DE TRAVAIL. * CRÉÉ POUR LA MAISON H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOS. DE DÜSSELDORF).



ARCH. HUGO KOCH—KREFELD.

DAMEN-SALON. ENTWORFEN FÜR DIE FIRMA * *
H. STROUCKEN-KREFELD. (AUSSTELLUNG DÜSSELDORF).

SALON DE DAME. CRÉÉ POUR LA MAISON * *
H. STROUCKEN-KREFELD. (EXPOS. DE DÜSSELDORF).

REDAKTION VON SEITE 201—224: PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 201—224: PROFESSEUR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

ENTWURF VON PROFESSOR PETER BEHRENS—DARMSTADT.

TEIL-ANSICHTEN AUS DEM REPRÄSENTATIONS-RAUME DER VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH—DARMSTADT IN DER DEUTSCHEN ABTEILUNG DER INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST. TURIN 1902.

AUSGEFÜHRT VON LUDWIG ALTER, HOF-MÖBELFABRIK—DARMSTADT.

VUES PARTIELLES DE L'APPARTEMENT DE LA LIBRAIRIE ALEXANDRE KOCH—DARMSTADT A LA SECTION ALLEMANDE DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS MODERNES. TURIN 1902.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. SEPTEMBER-HEFT.

Dekorations-Kunst und Täuschung.

Wenn ein Mensch höher und schlanker erscheinen will, als er thatsächlich ist, so kann er dies dadurch erreichen, dass er ein Gewand mit auffälligen Längsstreifen trägt. Will er hingegen kleiner und voller erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, so wird er ebenso Querstreifen bevorzugen. Will der architektonische Geist eines Volkes seinen Gebäuden den Ausdruck des Himmelan-Strebenden geben, so wird er in ihnen die Höhen-Richtungen betonen. Man kennt diesen Karakter der französischen und deutschen Gotik. Man weiss aber auch, dass in manchen Ländern diese Höhen-Richtung einer Betonung des Horizontalen weicht, z. B. in Italien; ein Ausdruck anderer als himmelan-Strebender Denkweise.

Bei der Ausstattung unserer Wohn- und Versammlungs-Räume können uns solche Erfahrungen vielfache künstlerische Effekte eingeben. Wollen wir unsern Raum höher erscheinen lassen, so wird es sich uns empfehlen, das Tapetenmuster in lotrechter Richtung gestreift zu halten. Soll der Raum breiter erscheinen, so wird sich ebenso ein Hervortreten wagrechter Linien im Tapetenmuster empfehlen. — Wenn wir in einer Landschaft über eine gleichmässige, leere Strecke schauen, so erscheint uns eine weite Entfernung leicht als gering. Ist dagegen eine solche Strecke ausgefüllt, namentlich mit verschiedenartigen Gegenständen, so geraten wir ebenso leicht in eine Ueberschätzung der Strecke. Diese Erfahrung, dass also eine gleichlange Strecke unterschätzt wird, wenn sie leer ist, und überschätzt wird, wenn sie reichlich ausgefüllt ist, verwendet nun auch der Dekorations-Künstler. Er versteht es, kleine Dimensionen durch eine geschickte Ausfüllung grösser erscheinen zu lassen. In der Kunst der Barocke, die ganz besonders auf mächtige Raum-Wirkungen ausging, wurde dieses Täuschungs-Mittel oft in grossartiger Weise angewendet. Man sehe z. B. den Eindruck, den man hat, wenn man durch das Portal eines Palastes der Barockzeit in dessen Hof hineinblickt: mehrere Portale oder portalartige Wölbungen schieben sich hintereinander und geben dadurch dem Beschauer den Eindruck einer gewaltigen Entfernung des Hofes und Weite des Eingangs. Unsere Zeit hat mit der teilweisen Wiederaufnahme der Barocke auch solche Wirkungen verwertet. Dazu kommt aber noch besonders die Forderung unserer Zeit, mit dem teueren Raum zu sparen und trotzdem prunkvolle, selbst protzige Effekte zu erzielen. Die pompösen Ausstattungen großstädtischer Restaurations-Räume zeigen eine oft bewunderungswürdige Kunst, die engsten Winkel durch Säulen, Bogen, entsprechende Malereien, Spiegel u. s. w. scheinbar zu vergrössern. Dass dies manchmal bis zu abstossender Ueberladung geht, ändert an diesen

GRÄFIN GELDERN-EGMONT—BERLIN. *Eckschrank in rotem Mahagoni-Holz. Ausgeführt von Zelder & Platken—Berlin.*

Grundsätzen der Täuschung nichts. — Ein rechtwinkeliger Raum wird von uns meistens so ausgefüllt, dass die Richtungslinien der Möbel und anderer Füllungen den Umfassungslinien parallel laufen. Besonders die Biedermeierzeit war in solchen biederen Parallelismen gross. Geben wir dagegen diesen Richtungslinien (also durch bedachtsames Schiefstellen von Möbeln u. s. w.) eine Neigung gegen die Umfassungslinien, so erzielen wir dadurch schon vor allem andern den Eindruck einer grösseren Mannigfaltigkeit. Dazu kommt noch folgendes. Solche schräge Linien können uns unter Umständen den Eindruck machen, als führten sie uns durch die Umfassung des Raumes hindurch ins Weite. (Man zeichne ein Rechteck und in ihm sowohl schräge wie auch seitenparallele Linien; jene erscheinen leicht als blosse Abschnitte längerer, das Ganze durchquerender Linien, diese hingegen als im Rechteck beschlossen). Modernere Regisseure verlassen denn auch manchmal die alte Gepflogenheit, Versatzstücke und Statisten-Gruppen parallel oder senkrecht zum Proszenium zu stellen und überhaupt die Szenerie geradeaus zu bauen; sie erreichen dadurch den Anschein einer grösseren Weite des Raumes und unter Umständen auch einer grösseren Volksmenge. (Vergleiche die Szenerie des ersten Aktes von Wagner's »Meistersingern«). In der Dekorations-Kunst unserer Wohnräume und dergl. lassen sich vielleicht durch krumme Linien solche Wirkungen in noch höherem und mannigfaltigerem Maß erreichen. Zum Teil mag die Vorliebe für einen modernen »Schlangenstil« auch darauf zurückgehen. Längst bekannt sind die Effekte einer geschickten Konstruktion und malerischen Ausfüllung von Kuppeln oder kuppelähnlichen Decken. — Jener Biedermeierstil leistete in übel angebrachten Täuschungen manches mehr Komische als Ernste. Hierher gehören z. B. seine »Würfelmuster« und ähnlichen Spielereien. Seine Tapetenmuster würden, daraufhin angesehen, wohl manche Belehrung über Geschmacklosigkeit ergeben. Dabei fehlte ihm häufig das Gefühl für die Verschiedenheit dessen, was der Wand, und was dem Fussboden, was einer Tischdecke und dergl. angemessen ist. Wir wollen auf keinen absonderlichen Perspektiven umhergehen oder auch nur unsere Gegenstände auf ihnen aufstellen. Wir verlangen mit Recht von den wagerechten Flächen unserer Räume, zumal nach unten hin, auch den Schein einer Festigkeit und elementaren Schlichtheit; wir

lassen uns dagegen an den lotrechten Flächen unserer Räume, zumal nach oben hin, gerne mancherlei perspektivische Täuschungen gefallen.

Es bedarf nicht erst einer Auseinandersetzung, wie wichtig es in allem Künstlerischen ist, die Hauptsachen als solche zu betonen, die Nebensachen als Nebensachen zu behandeln. Wohl aber lohnt sich ein kurzer Hinweis auf die mannigfachen Mittel, die dem Künstler zur Verfügung stehen, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Hauptsachen hinzulenken und von den Nebensachen abzulenken. Der dem Biedermeierstil vorangehende Empirestil verstand es ganz besonders in seiner nüchternen, einfachen, steifen, harten Weise alles Einzelne einem vornehmen und gewichtigen Eindruck der Hauptmomente unterzuordnen — zum Teil in getreuer Ausprägung der persönlichen Natur Napoleon's. Die nähere Erkenntnis der Mittel, die er dazu verwendete, würde allerdings ein Kapitel für sich ergeben. — Wichtiger ist für uns hier die Unterscheidung verschiedener Künste in ihrem verschiedenen Verhalten zum Kunstmittel der Täuschung. Anders die darstellenden Künste (Malerei, Plastik u. s. w.), anders die dekorativen Künste. *Dass jene fortwährend mit dem Erwecken eines Eindrucks arbeiten, dem die aufgewendeten Mittel nicht direkt entsprechen, liegt ja in ihrem Wesen.* Wenige Striche können uns hier den Anschein einer Wirklichkeit erzeugen, die unvergleichlich reicher an Liniengefüge u. s. w. ist als ihr Abbild. Was uns jedoch dabei ganz besonders interessiert, ist dies, dass diese Künste doch immer den konkreten Eindrücken der Wirklichkeit nahe kommen wollen. Das Abstrakte ist nicht eigentlich ihre Sache. Sie werden schwerlich ein Spiel von wenigen starken Linien entfalten, aus denen unsere Phantasie etwa Tierköpfe oder dergl. herausbilden soll. Wesentlich anders verhält es sich in allen dekorativen Künsten. Hier ist das Abstrakte, das Stilisierte ganz eigentlich am Platz. Die getreue Ausführung von Stücken aus der Tierwelt, Pflanzenwelt u. s. w. widerspricht dem Karakter des wirklich Dekorativen.

Nur darf man daraus nicht die Folgerung ziehen, als entspreche es diesem Karakter, uns über den Sinn des Dargebotenen zu täuschen. Ebenso wenig wie in irgend einer anderen Kunst hat es in der Dekoration einen Sinn, uns Gestaltungen vorzuführen, die eine mehrfache Bedeutung haben können. Kunstleistungen wollen eindeutig sein. Zeichnungen, die das *eine* zu bedeuten scheinen und bei näherer Betrachtung doch etwas *anderes* bedeuten, sind Spielerei, nicht Kunst. Auch die Unverständlichkeit

MARIE GRÄFIN GELDERN-EGMONT—BERLIN. *Schrank in hellem Ahorn-Holz. Ausgeführt von Robert Bastel—Dresden.*

MARIE GRÄFIN GELDERN-EGMONT—BERLIN.

PARTIE AUS EINEM SCHLAF-ZIMMER. WASCH-TISCH AUS POLIERTEM WEISSEN AHORN-HOLZ. AUSGEFÜHRT VON ROBERT BASTEL—DRESDEN.

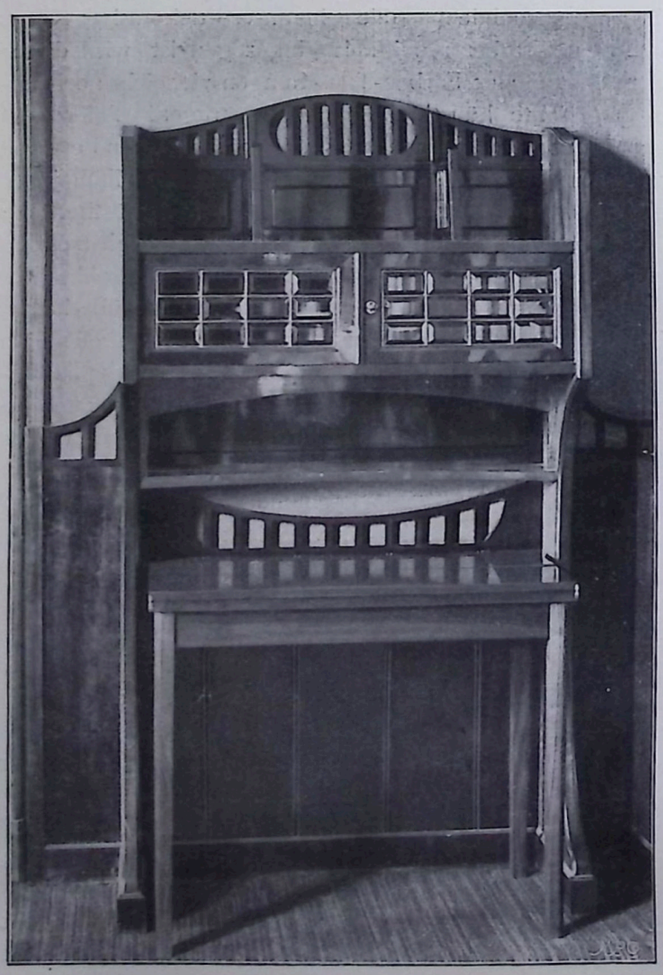
eines Liniengewirres ist kein künstlerischer Faktor. — Ebenso verhält es sich mit der vielerörterten Materialfrage. Man kann es ganz bedingungslos aussprechen: jede Vortäuschung des einen Materials durch ein anderes ist abermals unkünstlerisch. Darüber ist bereits so viel gesagt worden, dass wir hier nichts davon wiederholen brauchen. Scharf zu unterscheiden ist jedoch von einer solchen wirklichen und unkünstlerischen Täuschung die Verwendung von Materialien, die nicht als eben diese Materialien gelten wollen. Dass uns der Bildhauer aus seinem Stein die Erscheinung eines lebenden Wesens vorzaubert, wird niemand als eine Täuschung betrachten. Heikler scheint die Sache zu liegen bei den dekorativen Künsten. Hier wird allerdings in grossem Umfang mit unedlem Material so gearbeitet, als wäre es edles Material. Der Dekorations-Künstler wird sich aber trotzdem nicht den Vorwurf einer Täuschung oder eines Schwindels gefallen lassen. Anders hinwider beim Kunstgewerbe, sofern wir es vom eigentlichen Dekorativen zu unterscheiden haben. Hier muss sozusagen die «Offenheit des Materials» künstlerische Devise sein. Die Pappe, aus der Dekorations-Stücke hergestellt werden können, und gegen die kein künstlerischer Geschmack etwas einzuwenden braucht, wird im Kunstgewerbe zum Unrecht der Täuschung. Hier legen wir mit allem Fug ein Gewicht auf ein Material, das auch durch sich selber wirkt. Allerdings ist es abermals ein Unrecht, das Interesse am Künstlerischen im Gewerbe durch das Interesse am Materiellen schädigen zu lassen. Juwelen können in diesem Sinn Kunstfeinde werden. Der ästhetische Wert ihrer Einfassung kommt gegen ihren Eigenwert schwer auf. Man hat deswegen bereits Proteste gegen eine solche Zurückdrängung des Künstlerischen im Schmuck-Gewerbe ausgesprochen; eine Verfolgung der Geschichte der Goldschmiedekunst kann wohl in diese Gegensätze näher einführen. Es lässt sich hoffen, jede Ersetzung des Material-Interesses durch ein Form-Interesse werde dem Kunstgewerbe neue Kräfte geben. Auch hier wird das Arbeiten mit minderwertigem Material in *dem* Maße weniger kunstwidrig sein, in welchem wir uns dabei auf einer Zwischenstufe zwischen eigentlichem Kunstgewerbe und eigentlicher Dekoration befinden. Ein Schmuck trägt bereits als solcher künstlerische Potenzen in sich; umso weniger müssen wir in ihm die Kostbarkeit des Materials als Aushilfe gegenüber einem Mangel an Kunst erstreben. — Trotz allem ist jedoch das Stoffliche niemals für die Kunst gleichgiltig, so wenig etwa das Tonmaterial für die Musik gleichgiltig sein könnte. Die Edelheit des Materials ist entschieden als kunstfördernd zu betrachten; die Eigenschaften des Goldes bedeuten auch künstlerische Vorteile; und der Goldschmiedekunst brauchen wir des Goldes wegen nicht das Unrecht anthun, dass wir sie mit etwas künstlerisch Minderwertigem wie der Juwelen-Industrie verwechseln. Insoferne kann auf diesen Gebieten ein Gegensatz gegen Vortäuschungen edleren Materials durch geringeres Material zu einem künstlerischen Vorzug werden. — Noch eine weite Welt eröffnet sich uns durch die Betrachtung alles dessen, was uns die *Farben* an Sinnes-Täuschungen darzubieten vermögen. Vor allem kommen hier die Kontraste in Betracht. Helles erscheint neben dunklem noch heller, dunkles neben hellem noch dunkler. Ebenso erscheinen die sogenannten Komplementär-Farben, wie rot und grün, gelb und blau durch ihr Nebeneinander-Stehen gegenseitig verstärkt. Ausserdem erzeugt die eine dieser Farben unter gewissen Umständen in unserem Auge die subjektive Empfindung der anderen. Jedermann kann sich davon schon durch die grünen Schimmer und Schatten eines rotbeleuchteten Raumes überzeugen.

Nachdem endlich in unsere dekorative Kunst eine Farbenfreudigkeit eingezogen ist, wird dieses Gebiet der Farben-Täuschungen vielleicht noch ungeahnte künstlerische Früchte tragen. Allerdings ist es dabei dringend nötig, sich von der alten Legende loszumachen, als sei die Neben-einander-Stellung jener Kontrast-Farben eine selbstverständliche ästhetische Regel; Camillo Sitte hat mit dieser Legende trefflich und gründlich aufgeräumt. Man darf aber wohl weiter gehn und die Liebhaberei für Kontraste überhaupt, das Erzeugen von Täuschungs-Effekten durch sie als eine im Allgemeinen recht primitive Kunstgepflogenheit bezeichnen. Thatsächlich hat sich denn auch die neuere Kunst von dem Groben, das in derlei liegt, mehr und mehr emanzipiert. Sie wird voraussichtlich dazu gelangen, uns noch mancherlei Täuschungen zu bescheren, die wir vielleicht noch nicht ahnen, und die eine Verfeinerung unseres künstlerischen Wahrnehmens bedeuten werden. Wie wir im Vorigen gesehen haben, dass ausgefüllte Strecken länger zu sein scheinen als unausgefüllte, so kann auch der qualitative Abstand zwischen zwei Farbentönen geringer scheinen, als er wirklich ist, wenn ihn keine Zwischenstufe ausfüllt; und er wird weiter erscheinen, wenn der Künstler ihn mit passenden Zwischengliedern zu bereichern versteht. — Derlei mag freilich nur ein Beispiel dessen sein, was eine vertiefte Erkenntnis aller dieser Dinge uns aus bereits vorhandenen Thatsachen der Dekorations-Kunst zeigen wird, und was eine verfeinerte Kunstpraxis noch an neuen Wirkungen herzuschaffen vermag.

DR. HANS SCHMIDKUNZ—BERLIN-HALENSEE.

Kritische Umschau.

Ausstellungen in Menge geben in diesem Sommer reichliche Gelegenheit, sich von dem sieghaften Gedeihen des Kunst-Gewerbes, und der Innen-Kunst im Besonderen, zu überzeugen. Vor allem ist es die internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in *Turin,* die die Blicke der Welt auf sich zieht. Ist sie doch, von der vorjährigen Veranstaltung der Darmstädter Künstler-Kolonie abgesehen, die erste Ausstellung auf grösserer Basis, die der Vorführung rein-neuzeitlicher Schöpfungen ausschliesslich dienen soll. Ihr internationaler Karakter, der dadurch, dass sich alle zivilisierten Nationen von grösserer Bedeutung ungemein rege beteiligten, stark zum Ausdruck gelangt ist, bietet ferner die denkbar günstigste Gelegenheit die Errungenschaften der einzelnen Gruppen gegen einander abzuwägen. Die Kunst kann durch dieses grandiose Rivalisieren nur gewinnen. Fortschritt reisst mit. — Deutschland steht mit Holland und Schottland zweifellos an erster Stelle. Eine solche Fülle hat kein Land aufzuweisen. Ein kleines Heer der eigenartigsten Köpfe; ein Ueberfluss an jungfräulich-kräftigen Ideen, eine Masse von Willen und Kraft. Wir wollen stolz sein! — Der Hauptbericht über die Turiner Ausstellung erfolgt soeben in der Deutschen Kunst und Dekoration. In der »Innen-Dekoration« begnügen wir uns damit, nur den Repräsentations-Raum unserer Verlags-Anstalt in zwei Ansichten abzubilden (siehe farbige Doppel-Beilage). Der Raum liegt zwischen der grossen Hamburger Halle, die man in dem Gebäude Deutschlands zu allererst betritt, und zwischen dem geräumigen Saale Preussens, von dem er durch eine Glaswand getrennt ist. Die gesamte Zimmer-Einrichtung ist nach Entwürfen von Professor Peter Behrens von der Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter in Darmstadt in mustergiltiger Weise ausgeführt. Ueber die Behrens'sche Raum-Kunst noch viel der Worte zu machen, ist, so hoffe ich, überflüssige Mühe. Eine urwüchsige Kraft, eine seltene Klarheit über Wollen und Ziel, künstlerisches Können von immenser Tiefe und grösstem Reichtum, ein feiner Instinkt für die höchste Zweckerfüllung — all dieses vereinigt sich in einer Persönlichkeit. Die grosse, vielbogige Hamburger Halle, das hessische Zimmer und nicht zum mindesten der Repräsentations-Raum unseres Verlages legen erneutes Zeugnis von den seltenen Fähigkeiten dieses Mannes ab.

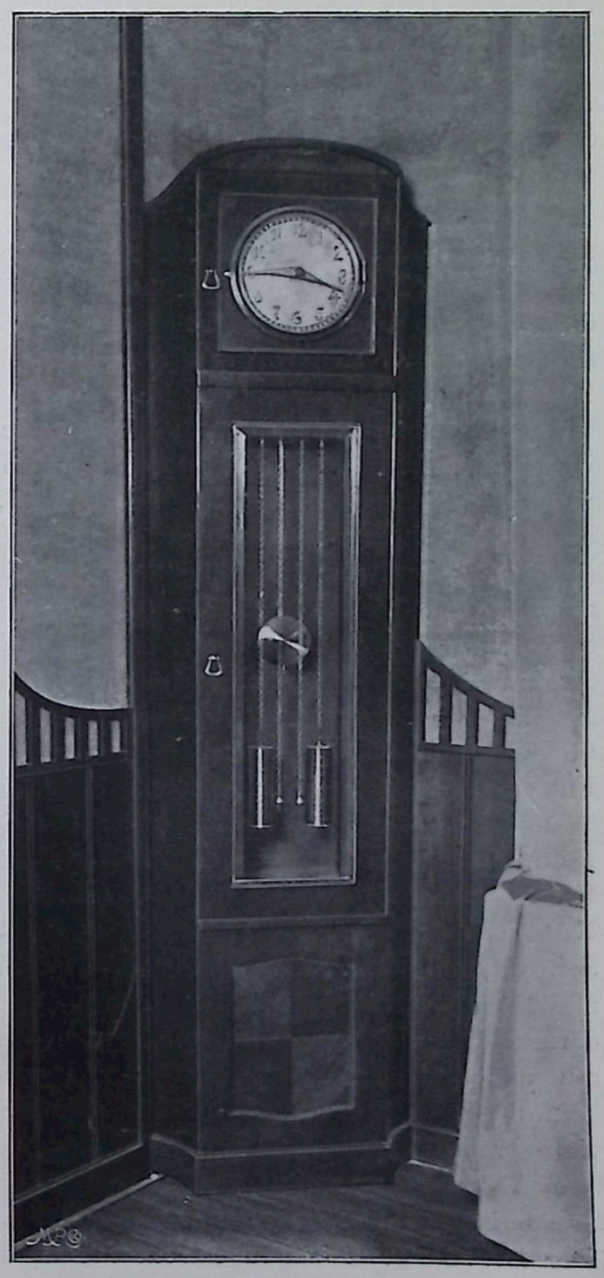


GRÄFIN GELDERN-EGMONT. *Schränkchen in poliertem Kirschbaum-Holz. Ausgef. von Th. Lange-Hamburg.*

Die grosse Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Kunst zu *Düsseldorf* lässt, was Ausdehnung und Aufwendung anbetrifft, die Turiner Veranstaltung weit hinter sich. Nur rangiert hier die Kunst nicht nur im Titel an letzter Stelle. Mag die Maschine, mag der Fleiss zu Düsseldorf noch so grosse Triumphe feiern, die für das Rheinland nicht besonders erfreuliche Thatsache wird nicht verdeckt, dass auf dem ausgedehnten Boden der Ausstellung in künstlerischer Beziehung Rückständiges mehr als ein vollgerüttelt Maß geboten wird. Ein Boden auf dem solch läppische Dinge wie »Die Sekt-Höhle« (eine künstliche Ruine, und ungefähr das albernste der architektonischen Darbietungen) noch im Jahre 1902 möglich sind, ist reif für durchaus neue Saat. Man lasse doch nur den Geist, der die titanenhaften Maschinen, die dort Halle auf Halle füllen, geschaffen hat und antreibt, auf sich wirken! Es müsste zum mindesten etwas Kraftvolleres und Gesunderes dabei herauskommen als diese abgestandene Düsseldorfer Ausstellungs-Architekur, die im grossen ganzen auf gleicher

Stufe steht mit abgebrauchter Heraldik! Dass zwei oder drei wirklich beachtenswerte Bauschöpfungen vorhanden sind, wie das Gebäude des Eisen-Königs Krupp, welches von Professor Hoffacker–Karlsruhe geschaffen wurde, hebt das Niveau des Ganzen keineswegs, sondern lässt das unkünstlerische Formen-Gewirre auf dem Riesen-Gelände nur noch unästhetischer erscheinen. — Im Gegensatz zur Architektur ist die Raum-Kunst, dank der starken Beteiligung bester rheinischer Firmen und bewährter Innen-Künstler, ohne Frage gut vertreten. Ausser den Interieurs von Hugo Koch, die bereits unser voriges Heft brachte, können wir leider vorerst nur die Räume der beiden österreichischen Künstler-Vereinigungen, der *Secession, des Hagen-Bundes* und des alten Aachener Möbel-Hauses *Th. Cossmann* wiedergeben. Professor Joseph Hoffmann und Leopold Bauer haben die Ausstellungs-Zimmer der Sezession in der Hauptsache eingerichtet; die meisten der anderen Mitglieder sind durch Einzel-Beiträge beteiligt. Die Räume wirken ziemlich kühl, kühl und kahl. Professor Hoffmann enttäuscht hier etwas. In seiner Art liegt es sonst nicht, sich künstlerisch derart einzuschränken, dass das fertige Ganze just nur wie ein Behelf erscheint. Einen wärmeren, lebhafteren Eindruck macht das Thee-Zimmer der Secession (Seite 237) das Leopold Bauer seine Formen verdankt. Ganz ausgezeichnet, schön praktisch und elegant sind die Stühle mit der leicht gebogenen Rücken-Lehne. Etwas schwer erscheinen die Tische und das Buffet. Originell ist die Wand-Bekleidung in diesem Raum; sie besteht aus dünnen, böhmischen Glasfliesen, die in allen erdenklichen Tönen schillern, glitzern und leuchten. Aber auch in der Art der Verwendung dieses kostbaren Materials tritt wiederum jenes »Gewollt-Primitive« hervor, das an der neu-österreichischen Kunst so oft befremdet. Auf der einen Seite Prunk und Pracht, auf der anderen ein bewusstes Einengen der künstlerischen Form-Mittel; wie stimmt das zusammen? — Das Gemach des Hagen-Bundes schuf Joseph Urban. Halb Empire, halb neu-extravagant, in der Gesamt-Wirkung nicht übel. Vornehmheit ist darinnen, wenn auch keine ganz lebensfrische. — Die Cossmann'schen Räume sind recht tüchtige Leistungen; eine gute Wohnungs-Kunst. Sie bestätigen uns, dass das alte Haus erfolgreich bemüht ist, auch mit der neuen Zeit und ihrer aufsteigenden, künstlerischen Bewegung Schritt zu halten. Die Kamin-Partie des einen Zimmers ist besonders gelungen. Es ist künstlerische Struktur in der Anlage; ein reizvoller Linien-Bau.

Auch die diesjährige »Grosse *Berliner* Kunst-Ausstellung« hat der modernen Innen-Kunst ihren Tribut gezollt. Arthur Biberfeld hat dort ein Familien-Zimmer ausgestellt, das wir in zwei Ansichten auf S. 240 und 241 reproduzieren. Wir haben im vorigen Jahrgange bereits auf diesen jungen, zu den besten Hoffnungen berechtigenden Künstler aufmerksam gemacht; schon damals zeigte er, dass es ein eigener Weg sei, den er betreten habe, und dass man allen Grund habe, ihn auf diesem Wege nicht aus den Augen zu verlieren. Seine neueste Schöpfung enttäuscht die Erwartungen keineswegs. Noch schäumt's in ihm, noch weiss er die quellende Phantasie nicht immer in die richtigen Bahnen zu leiten, aber der Grundton ist stark und gesund und künstlerisch voll. — Es hat alles schon seinen eigenen Karakter, fast frei von Fremdem, Angenommenem. In einzelnem nur, vermute ich, folgte er Meister Pankoks Bahnen (man prüfe das Zimmer und besonders die Stand-Uhr daraufhin); er thäte gut sie wieder zu verlassen. — Biberfeld ist ein interessantes Beispiel dafür, wie leicht aus mittelalterlicher Schulung heraus der Anschluss an modernes Fühlen gefunden werden kann. — Noch glänzender offenbart sich das gleiche an *Hermann*



MARIE GRÄFIN GELDERN-EGMONT—BERLIN.

Stand-Uhr in poliertem Kirschbaum-Holz.
Ausgeführt von Theodor Lange—Hamburg.

Billing in Karlsruhe, dem noch vor Kurzem die »Deutsche Kunst und Dekoration« ein Sonder-Heft gewidmet hat. — Der grosse Schrank, der auf S. 244 abgebildet ist, stammt aus dem Interieur, das Billing in der *Jubiläums-Ausstellung zu Karlsruhe 1902* eingerichtet hat. Es ist ein köstliches Möbel. Grazie und volle Männlichkeit liegt über ihm.

Die diesjährige Ausstellung des Salons zu *Paris* bringt ebenfalls eine Reihe künstlerischer Zimmer-Einrichtungen, von denen wir einige auf den Seiten 242 und 243 abbilden. Stehen die Schöpfungen mit unserem Fühlen auch nicht im engsten Zusammenklange — Niemand wird bestreiten, dass es interessante, recht beachtenswerte Leistungen sind. Um uns ganz zu genügen, müsste viel Kleines und Kleinliches aus ihnen verschwinden, müsste ihnen mehr Kern, mehr grosse Linie gegeben werden.

Marie Gräfin Geldern-Egmont, Berlin. Die Angehörige eines Grafen-Geschlechts von altem, hohem Namens-Klange als arbeitsfrohe Innen-Künstlerin! Fürwahr, eine Thatsache, die zur Betrachtung näher lockt. Am wertvollsten, so dünkt mich, erscheint sie dadurch, dass sie uns als Gradmesser für die Bedeutung dienen kann, die sich die bisher so schmählich missachtete Innen-Kunst auch in *den* Kreisen wieder errungen hat, die in Kunst-Dingen für besonders konservativ gelten. Was ausserdem der Sache kräftigen Nachdruck verleiht, ist, dass die Gräfin künstlerisch und fachlich voll genommen werden muss. Den Beweis führen unsere Abbildungen. — Frühzeitig schon bethätigte sie ihre bildnerische Begabung an Stickereien und anderen textilen Vorwürfen. (Unsere bekannte Stickerei-Broschüre enthält bereits einige ihrer besten Arbeiten dieser Art.) Nach und nach jedoch dehnte sich ihr künstlerisches Interesse-Gebiet weiter aus, bis sie, nach festerer Grundlage verlangend, den Entschluss fasste, sich eine solche im Atelier des bekannten Malers und Kunstgewerblers Paul Schulze-Naumburg in Berlin zu erarbeiten. Der gewünschte Erfolg blieb nicht aus; und so sah die junge Künstlerin kein Hindernis mehr, mutvoll den Schwerpunkt ihres Schaffens ins Gebiet der Raum- und Möbel-Kunst zu verlegen. Und sie that recht daran; denn sie braucht nunmehr den Vergleich mit anderen jüngeren Kräften der Innen-Kunst keineswegs zu scheuen. Wenn auch die Schulung viel zur Entwickelung, viel zur Flüssigmachung ihres Talentes beigetragen hat, ihre Eigenart, ihre künstlerische Handschrift, ist unmittelbarer Ausfluss ihrer Begabung. Noch lugt wohl hie und da die Hand ihres Meisters hindurch, noch tauchen hin und wieder Empire- und Biedermeyer-Formen auf; doch der grosse Zug, der trotz mancher Schwere, trotz manches weiblich Zögernden unverkennbar ist, ist ihr eigen; und dieser dürfte sie gar bald auf völlig gesonderten Boden führen. Ausschlaggebend für die Bewertung ihres Schaffens ist — neben dem Umstande, dass sie der Verlockung, mit billigen Mittelchen, mit Blümchen und süssen Müsterchen Effekte zu erzielen, überall widerstanden hat —, das starke Gefühl für die Architektonik der Möbel und der Räume, das auf den ersten Blick fesselt. Mit Zweck-Elementen allein, starke ästhetische Wirkungen zu erzielen, ist eine Schwierigkeit, deren Überwindung nicht wenig Kunst, nicht wenig Kraft erfordert. Man betrachte nur den reizenden, so wenig anspruchsvollen und doch so vornehmen Garderobe-Schrank auf Seite 227 und den schönen, feingegliederten Polsterstuhl daneben. Wie gediegen ist die Stand-Uhr geformt und wie gut ist die Gruppen-Wirkung jenes Interieurs auf Seite 233. Gräfin Geldern-Egmont ist als Innen-Künstlerin auf ihrem Platze; und es ist keine Prophezeihung, wenn man behauptet, dass sie ihren Weg machen wird.

Anton Pössenbacher, München. München besitzt im Hause von Anton Pössenbacher ein kunstgewerbliches Etablissement von 120jähriger Tradition. Der Architekt Mathias Pössenbacher, an dessen Schaffen manch steinerne Zeugen in der bayerischen Hauptstadt erinnern, (eine seiner Schöpfungen ist das schöne Barock-Portal des Arco-Palastes in der Theatiner-Strasse) gründete es im Jahre 1784. Die Entwickelung des Hauses in künstlerischer Hinsicht blieb hinter der seiner räumlichen Ausdehnung nicht zurück. Die Ausführung des gesamten Mobilars für die bayerischen Königs-Schlösser »Herren-Chiemsee«, »Lindenhof« und »Neu-Schwanstein«, die des grossen Bibliothek-Saales im Königs-Palaste zu Bukarest und jene der beiden Erfrischungs-Räume im Reichstags-Gebäude zu Berlin beweisen dies.

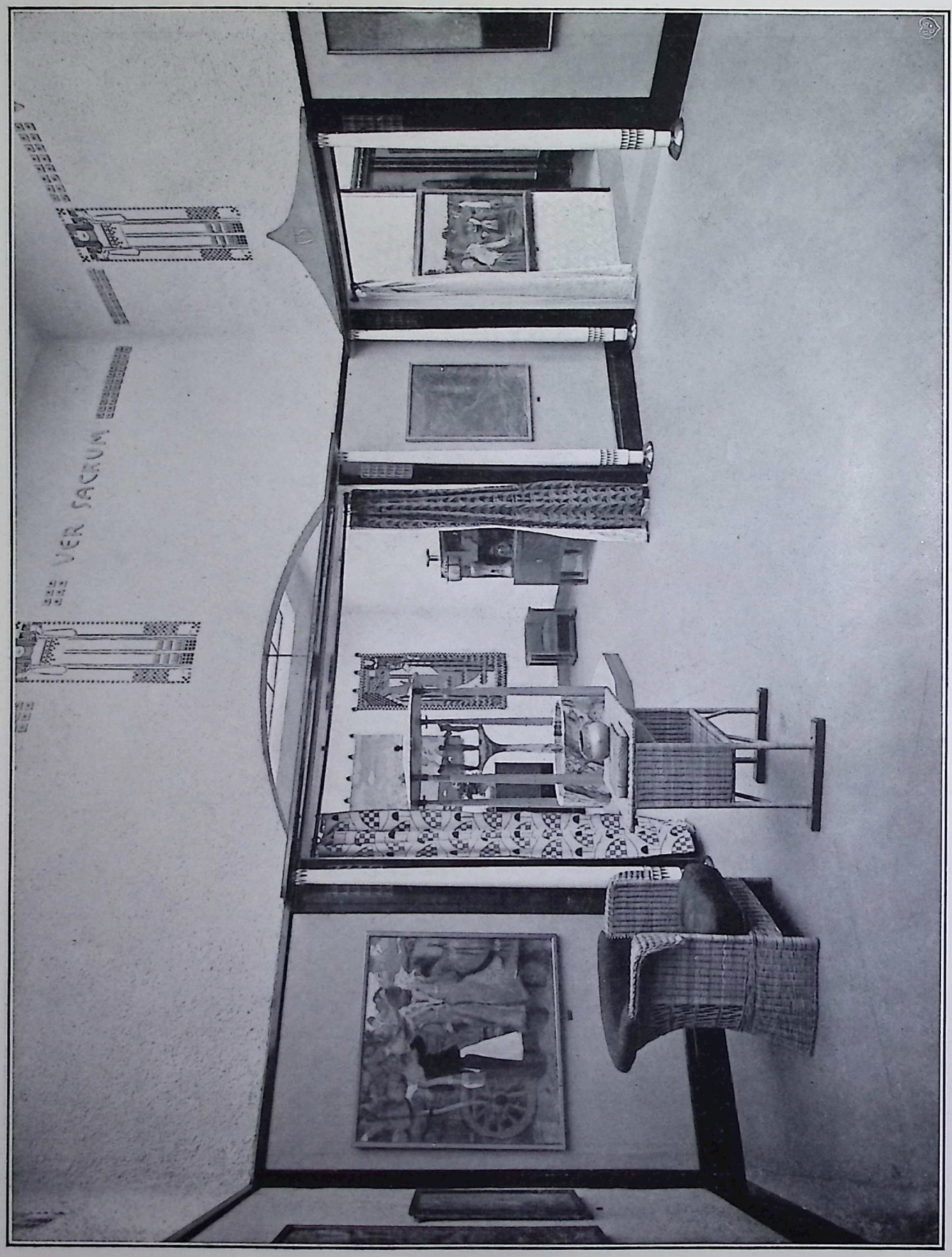
Ehrwürdige Tradition heiligt man am höchsten dadurch, dass man *nicht* auf ihr ausruht, *nicht* zurückbleibt hinter dem Marsch der Zeiten; *nicht* die Vorfahren nachäfft, sondern *ebensowenig* nachäfft wie jene. Diese Erkenntnis ist's, die das *alte* Haus Pössenbacher zu einem der *modernsten* macht; denn es folgt ihr mit Anspannung aller Kräfte. Aus den neuen Verkaufs-Räumen am Wittelsbacher Platz, die die Firma soeben eröffnet hat, geben wir einige Ansichten wieder. Alles was diese zeigen, ist durchweg eine gesunde, wahrhaft fortschrittliche Innen-Kunst! — Wie weit wären wir, wenn unsere zahlreichen Möbel-Häuser alle sich befleissigten, nicht nur technischen Anforderungen zu genügen, sondern sich auf eine gleiche künstlerische Stufe zu schwingen. — Wann wird es dahin kommen? — Hoffen wir arbeiten wir!

FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.

MARIE GRÄFIN GELDERN-EGMONT—BERLIN.

PARTIE EINES RAUCH- UND SPIEL-ZIMMERS. SÄMTLICHE MÖBEL UND HOLZ-TEILE IN POLIERTEM KIRSCHBAUM-HOLZ. AUSGEFÜHRT VON THEODOR LANGE—HAMBURG.

PARTIE D'UN FUMOIR ET SALLE DE JEU. TOUS LES MEUBLES ET BOISERIES EN CERISIER POLI. EXÉCUTÉS PAR TH. LANGE, FABRIQUE DE MEUBLES—HAMBOURG.



ARCH. PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN.

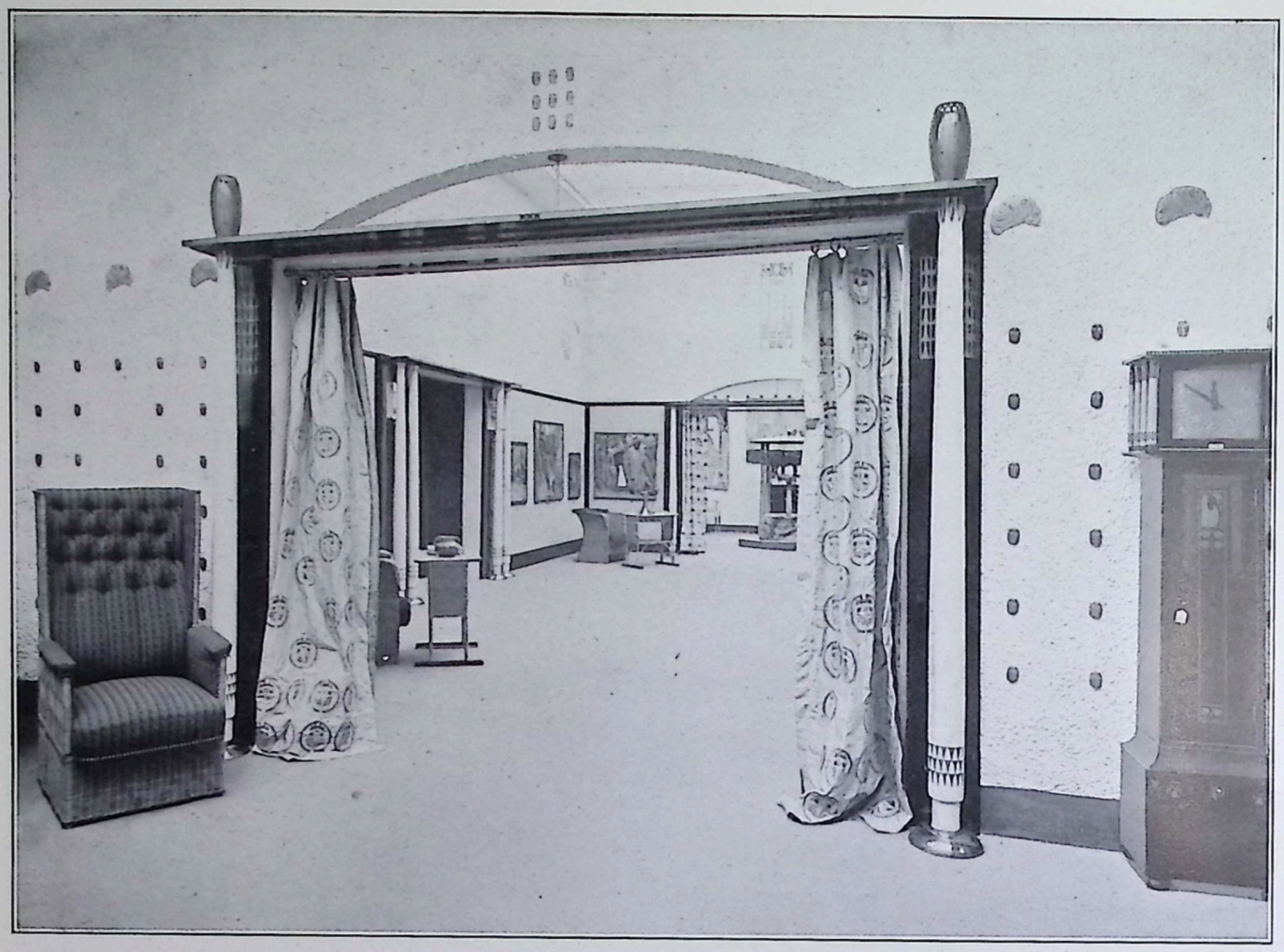
DIE RÄUME DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS (WIENER SECESSION) AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1902.

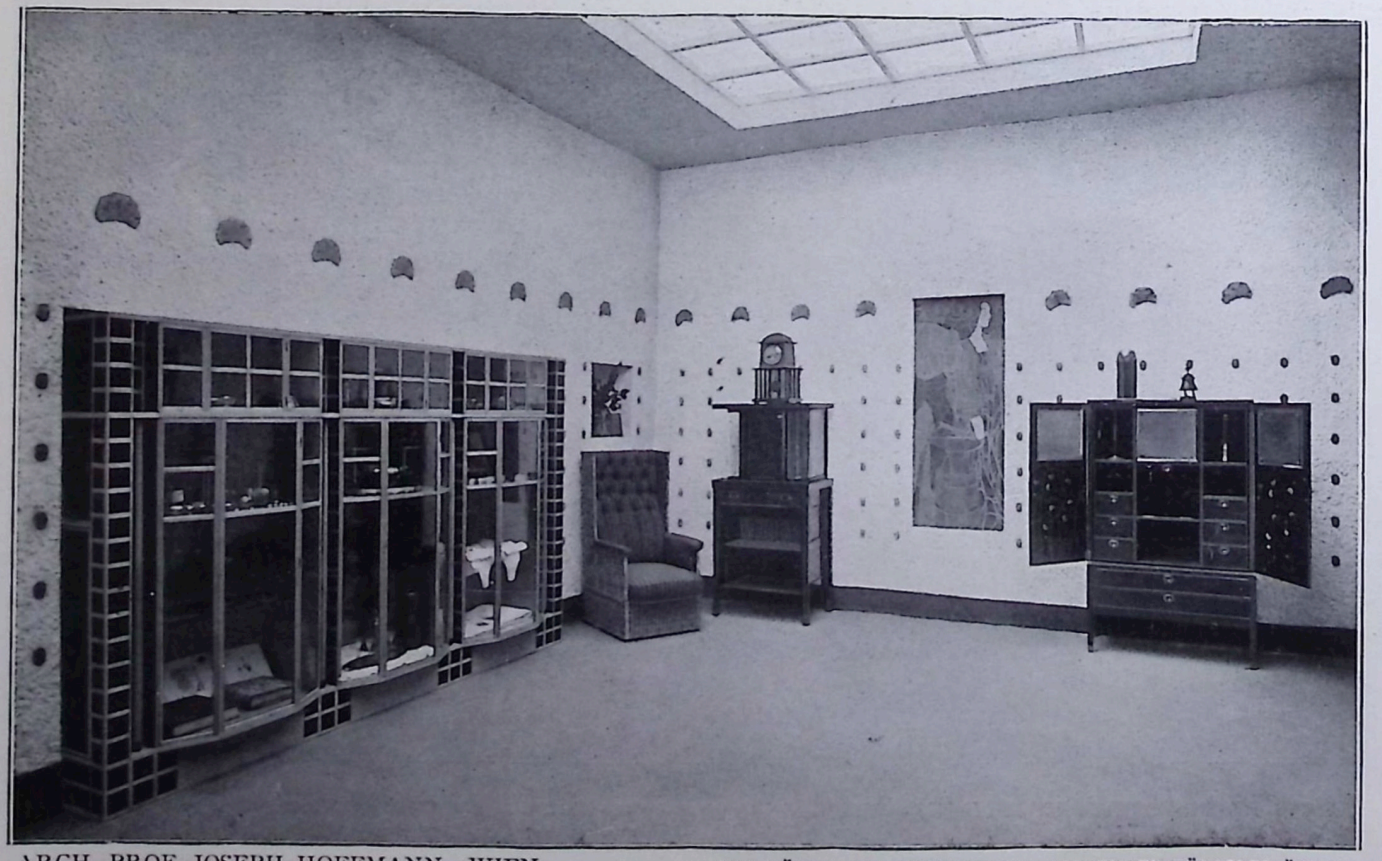
APPARTEMENTS DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES AUTRICHIENS (SÉCESSION VIENNOISE) EXPOSITION DE DUSSELDORF 1902. *

ARCH. PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN.

DIE RÄUME DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS (WIENER SECESSION) AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1902.

APPARTEMENTS DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES AUTRICHIENS (SÉCESSION VIENNOISE) EXPOSITION DE DUSSELDORF 1902. *





ARCH. PROF. JOSEPH HOFFMANN—WIEN.

DIE RÄUME DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS (WIENER SECESSION) IM KUNST-PALAST ZU DÜSSELDORF.

APPARTEMENTS DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES AUTRICHIENS (SÉCESSION VIENNOISE) DANS LE PALAIS DES BEAUX-ARTS.

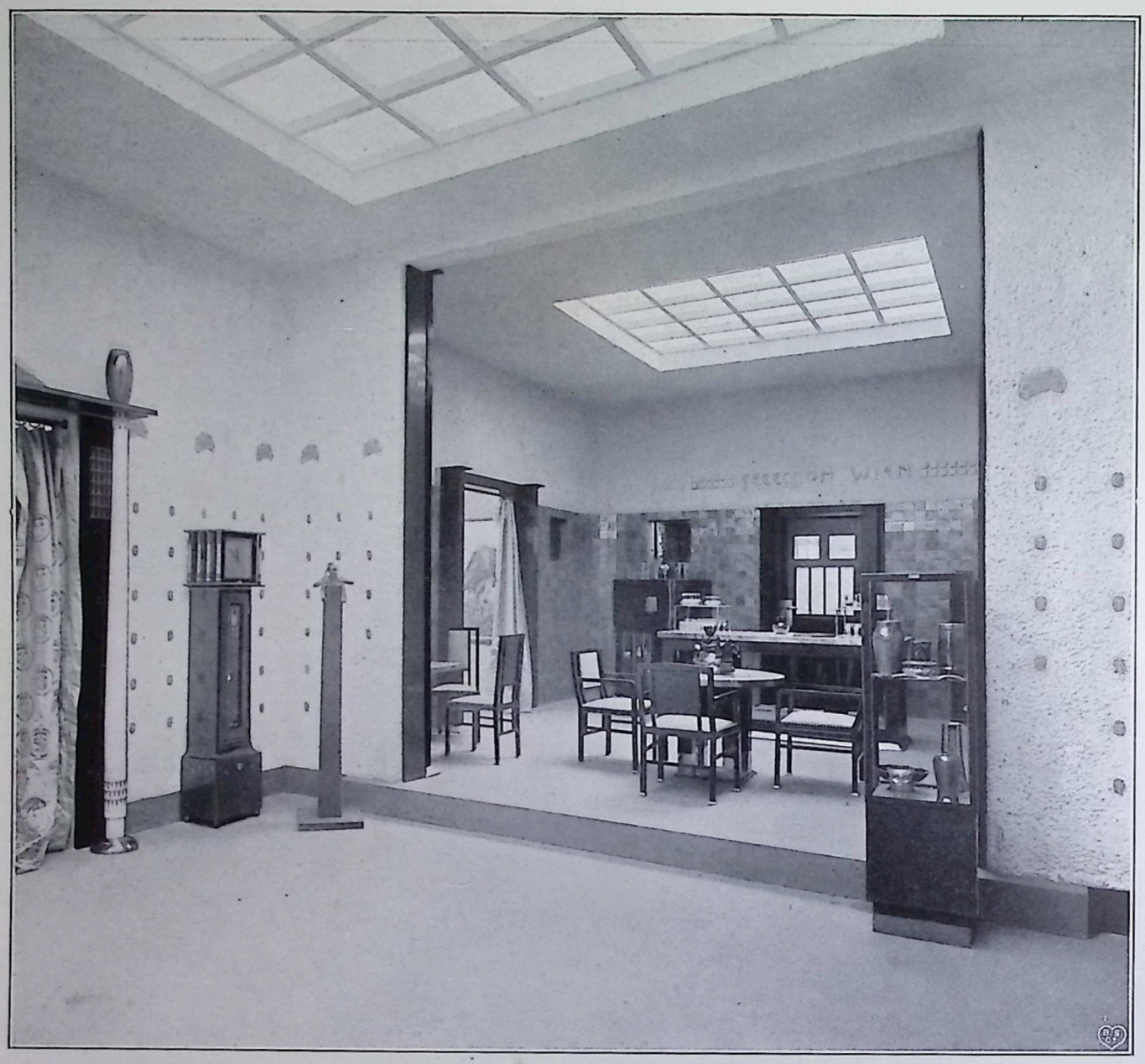
ARCHITEKT LEOPOLD BAUER—WIEN.

DAS THEE-ZIMMER DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS (WIENER SECESSION) IM KUNST-PALAST. *

APPARTEMENT POUR PRENDRE LE THÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES AUTRICHIENS (SÉCESSION VIENNOISE) DANS LE PALAIS DES BEAUX-ARTS A DUSSELDORF. * * * *

INDUSTRIE-, GEWERBE- UND KUNST-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF.

EXPOSITION INDUSTRIELLE ET ARTISTIQUE, DUSSELDORF 1902.

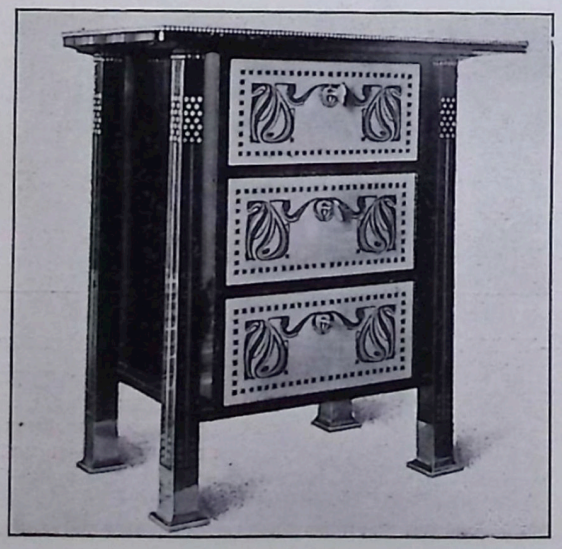


PROF. JOS. HOFFMANN UND ARCH. LEOP. BAUER—WIEN.

DIE RÄUME DER VEREINIGUNG BILD. KÜNSTLER ÖSTERREICHS (WIENER SEZESSION). BLICK AUS DEM AUSSTELLUNGS-RAUM INS THEE-ZIMMER.

APPARTEMENTS DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES AUTRICHIENS (SÉCESSION VIENNOISE) DANS LE PALAIS DES BEAUX-ARTS A DUSSELDORF. VUE DANS LA CHAMBRE POUR LE THÉ.

DÜSSELDORF 1902.



PROF. J. HOFFMANN—WIEN.

KÄSTCHEN Z. AUFBEWAHRUNG VON PHOTOGRAPHIEEN, ZEICHNUNGEN U. KUNST-BLÄTTERN IN POLIERTEM PALISANDER-HOLZ MIT REICHEN HOLZ- UND ELFENBEIN-INTARSIEN UND METALL-BESCHLÄGEN AUSGEF.

PETITE ARMOIRE A PHOTOGRAPHIES EXÉC. EN PALISSANDRE POLI AVEC MARQUETERIES RICHES EN BOIS ET IVOIRE ET APPLICATIONS EN MÉTAL.

DUSSELDORF 1902.

ARCHITEKT JOSEPH URBAN—WIEN.

REPRÄSENTATIONS-RAUM DER VEREINIGUNG ‚HAGEN-BUND' ZU WIEN.

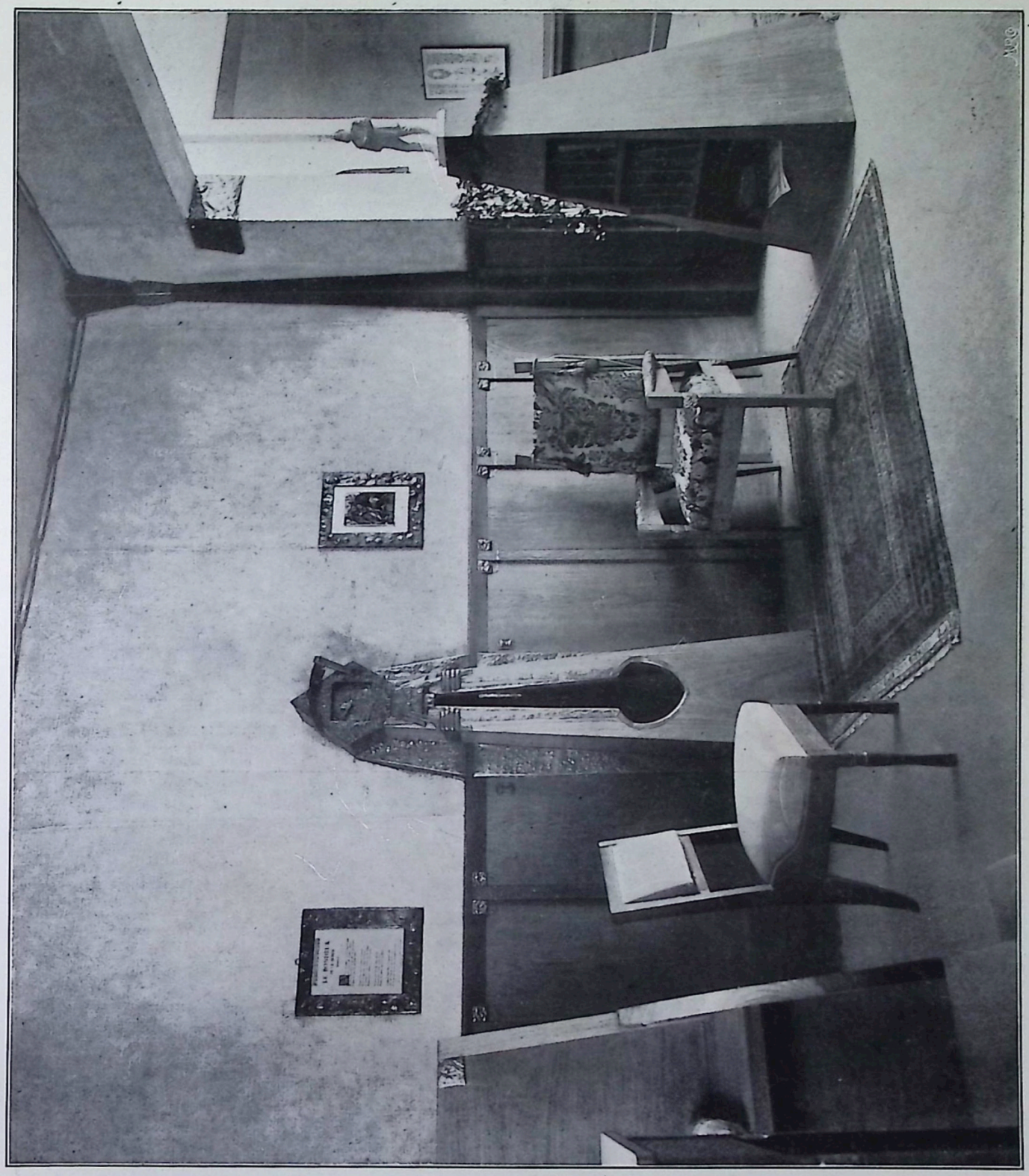
APPARTEMENT DE L'ASSOCIATION ARTISTIQUE HAGEN-BUND—VIENNE.

INDUSTRIE-, GEWERBE- UND KUNST-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF.

EXPOSITION INDUSTRIELLE ET ARTISTIQUE, DUSSELDORF 1902.

ARCHITEKT ARTHUR BIBERFELD—BERLIN. FAMILIEN-ZIMMER. * CHAMBRE DE FAMILLE.

GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1902. * GRANDE EXPOSITION ARTISTIQUE, BERLIN 1902.

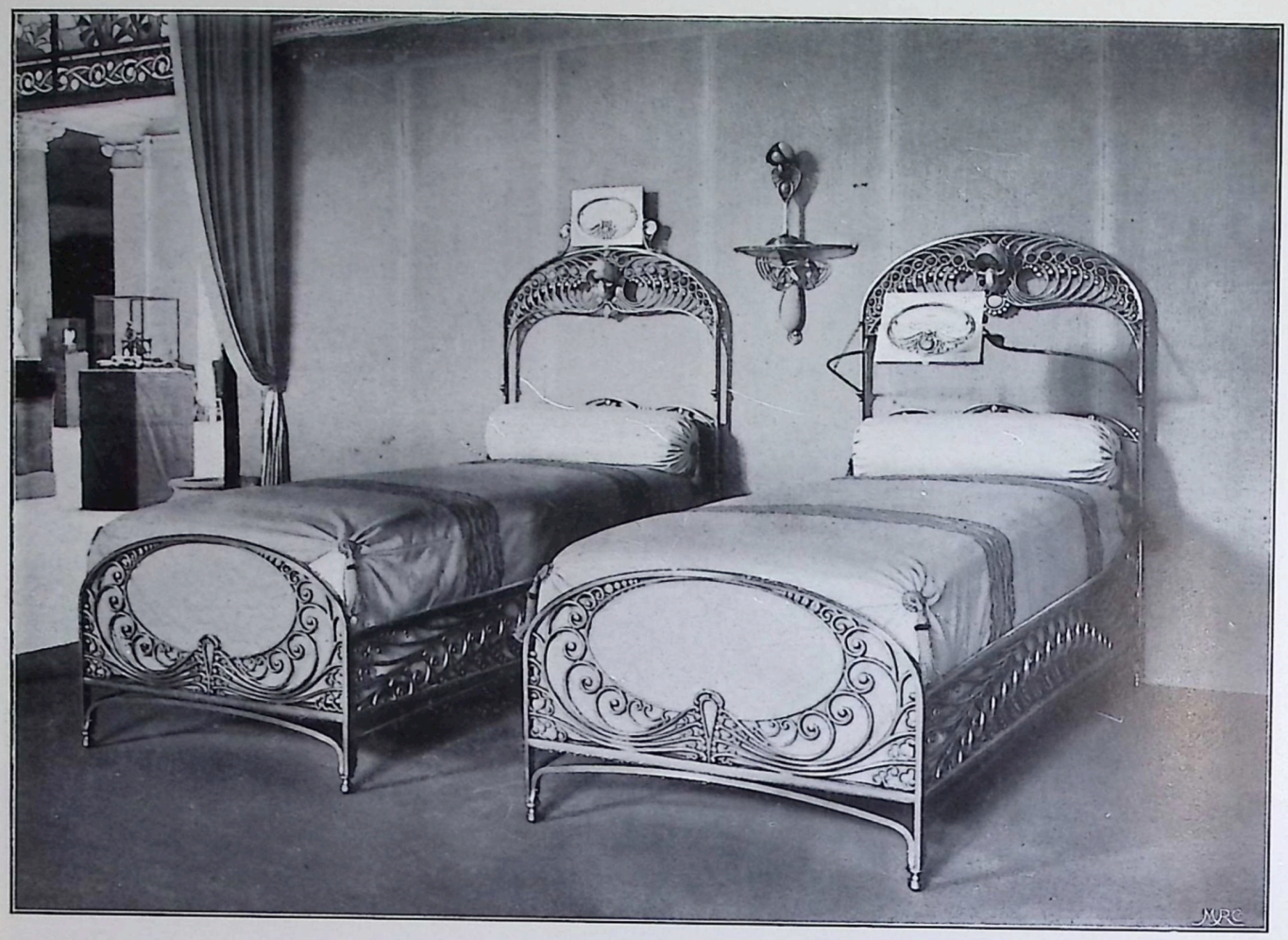


ARCHITEKT ARTHUR BIBERFELD—BERLIN.

FAMILIEN-ZIMMER. MÖBEL SOWIE ALLE HOLZTEILE IN NATURFARBIGEM EICHEN-HOLZ. DIE MÖBEL-BEZÜGE IN ROSA MOIRÉE. WÄNDE UND DECKE MIT BLÄULICH-WEISSEM STOFF BESPANNT.

CHAMBRE DE FAMILLE. MEUBLES ET BOISERIES EN CHÊNE COULEUR NATURELLE. MEUBLES GARNIS EN ROSÈ-MOIRÉ. MURS ET PLAFOND TENDUS D'ÉTOFFE BLANC-BLEUÂTRE. *

GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1902. * GRANDE EXPOSITION ARTISTIQUE DE BERLIN 1902.

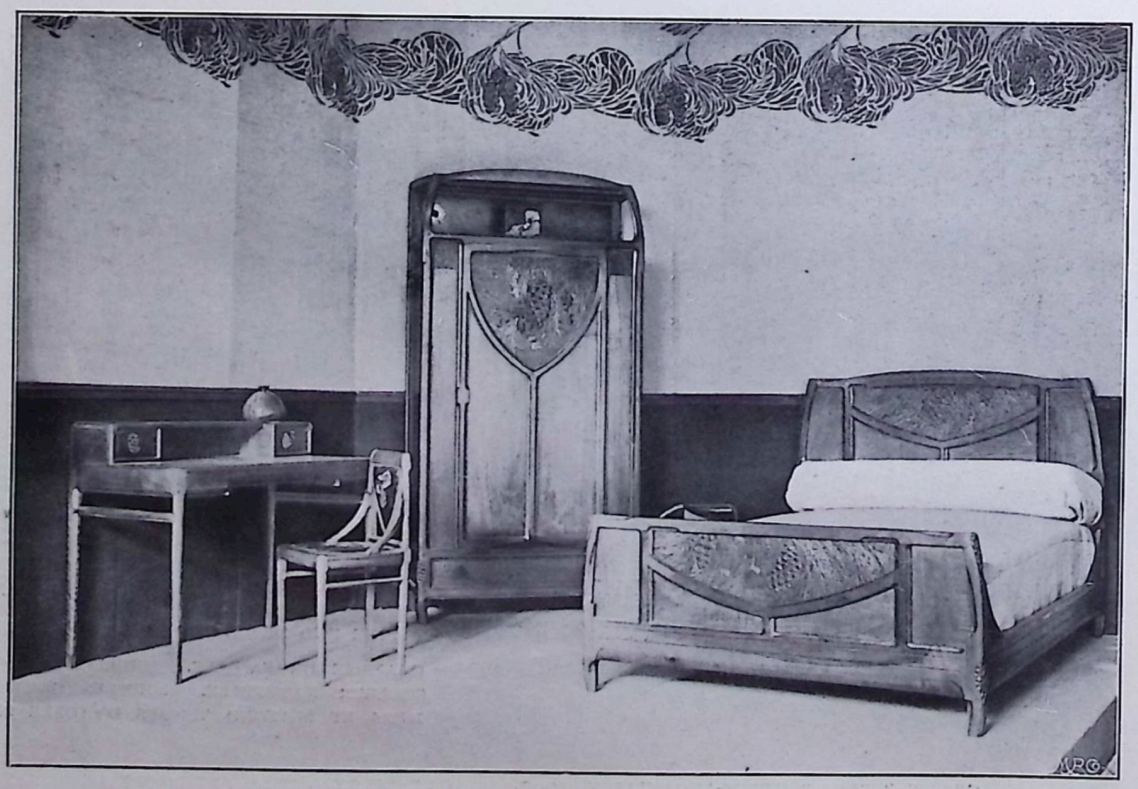


THÉODORE LAMBERT—PARIS.

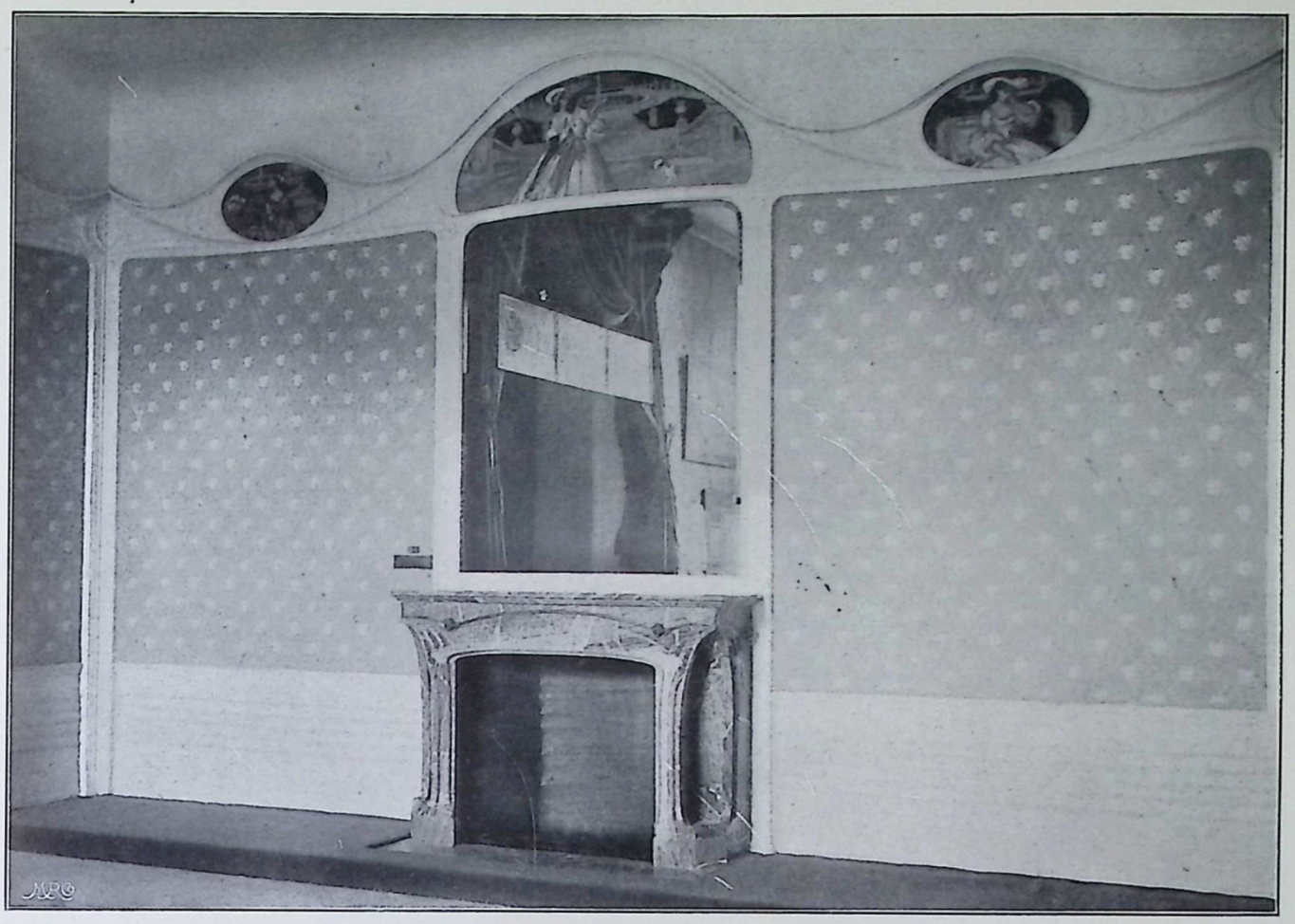
EISERNE BETTSTELLEN. * LITS EN FER.

A. SEGNY—PARIS. *

SCHLAF-ZIMMER. *
CHAMBRE A COUCHER.

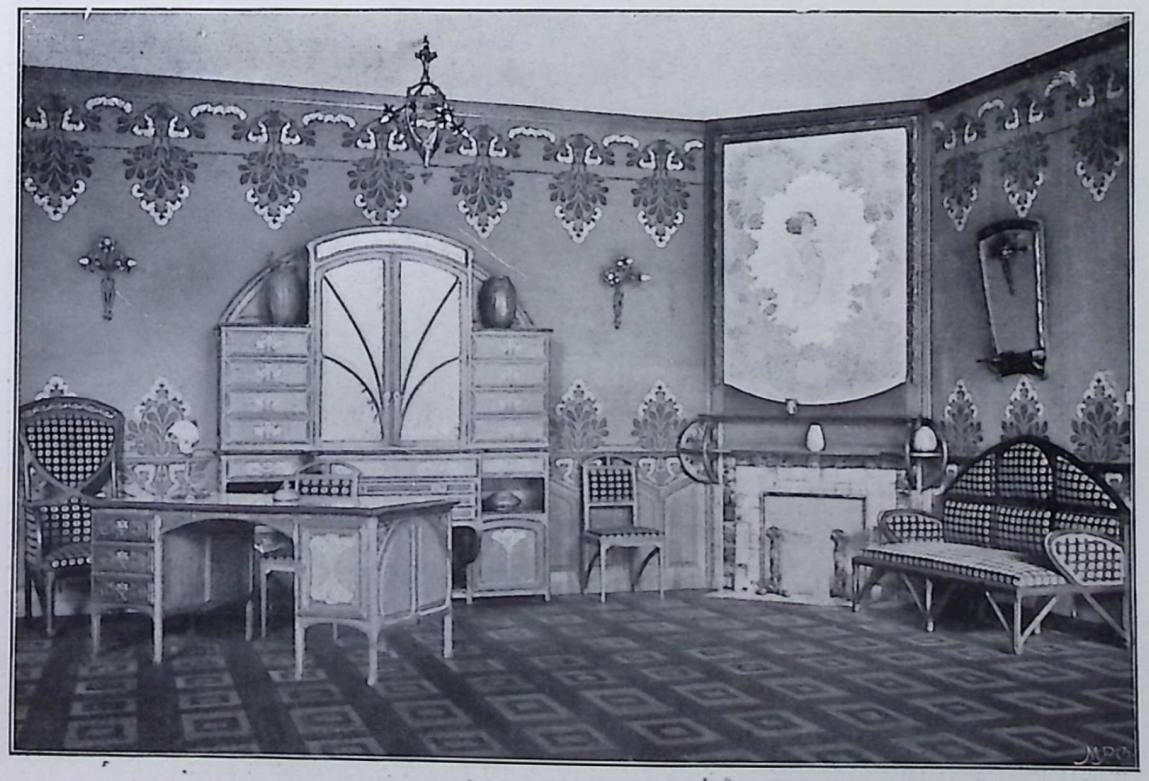


AUSSTELLUNG DES SALONS ZU PARIS 1902. * EXPOSITION DU SALON A PARIS 1902.



TONI SELMERSHEIM—PARIS.

KAMIN-PARTIE. * PARTIE DE CHEMINÉE.



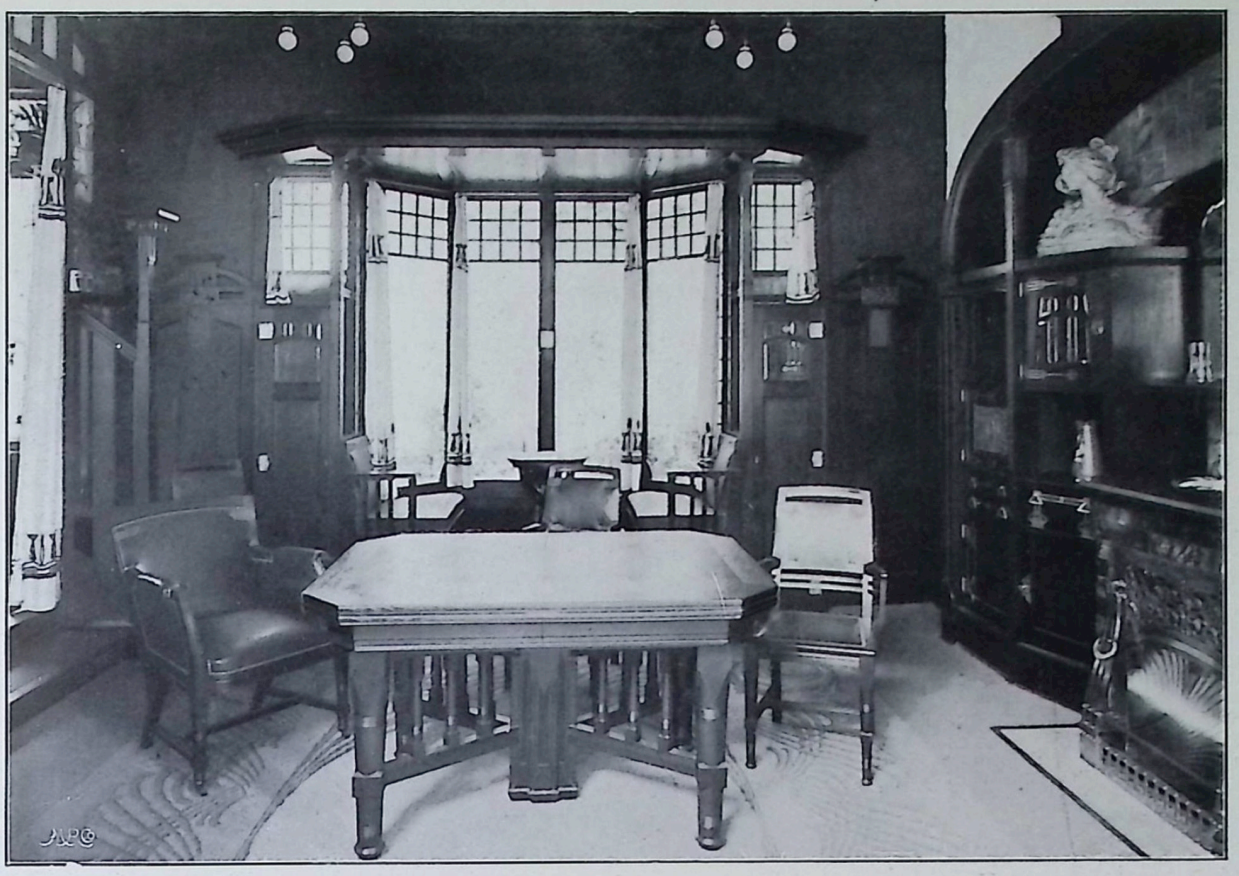
LOUIS BIGAUX-PARIS.

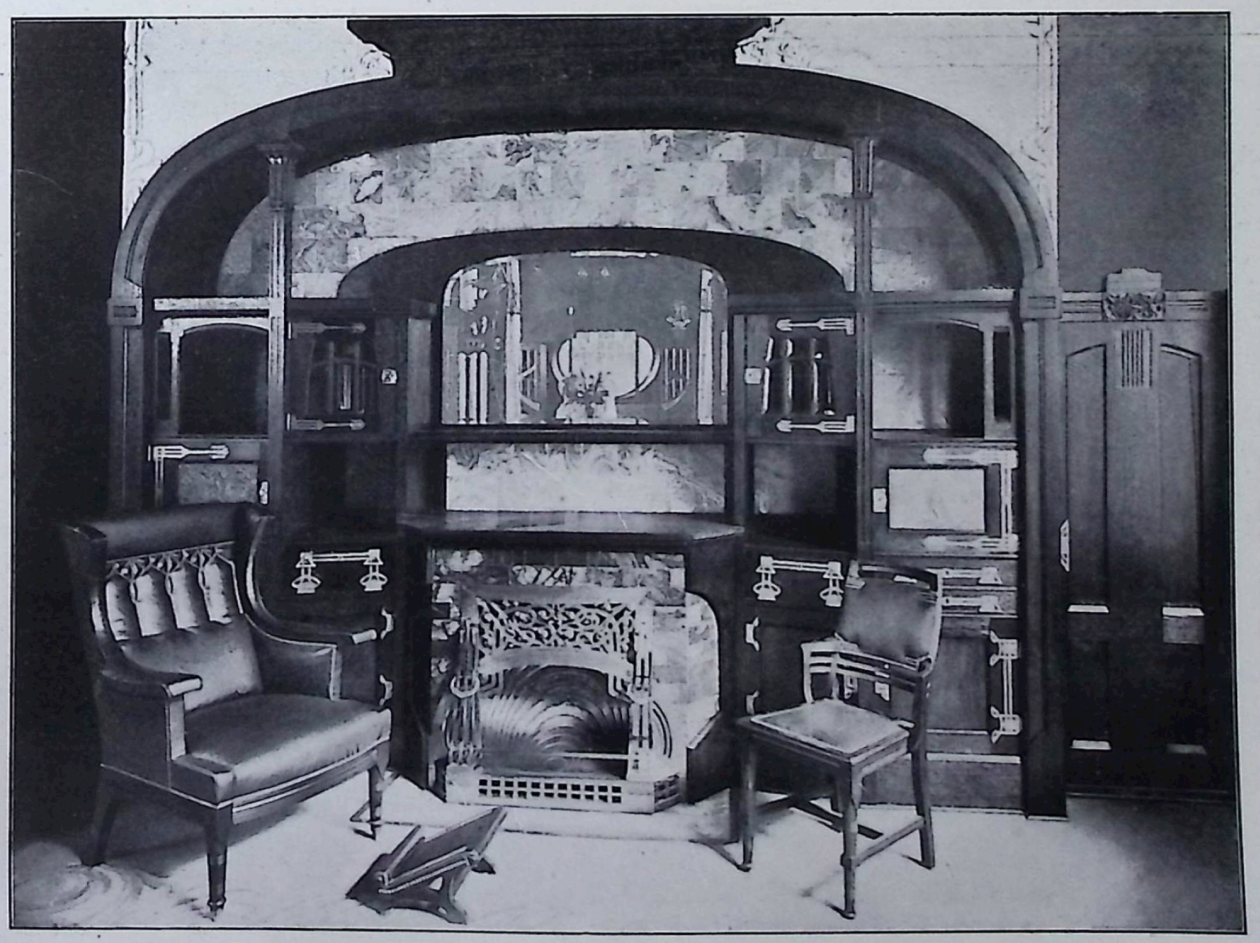
DAMEN-ZIMMER. * *
APPARTEMT DE DAME.

AUSSTELLUNG DES SALONS ZU PARIS 1902. * EXPOSITION DU SALON A PARIS 1902.

ARCHITEKT HERMANN BILLING—KARLSRUHE. DREITEILIGER SCHRANK. * ARMOIRE EN 3 PARTIES.

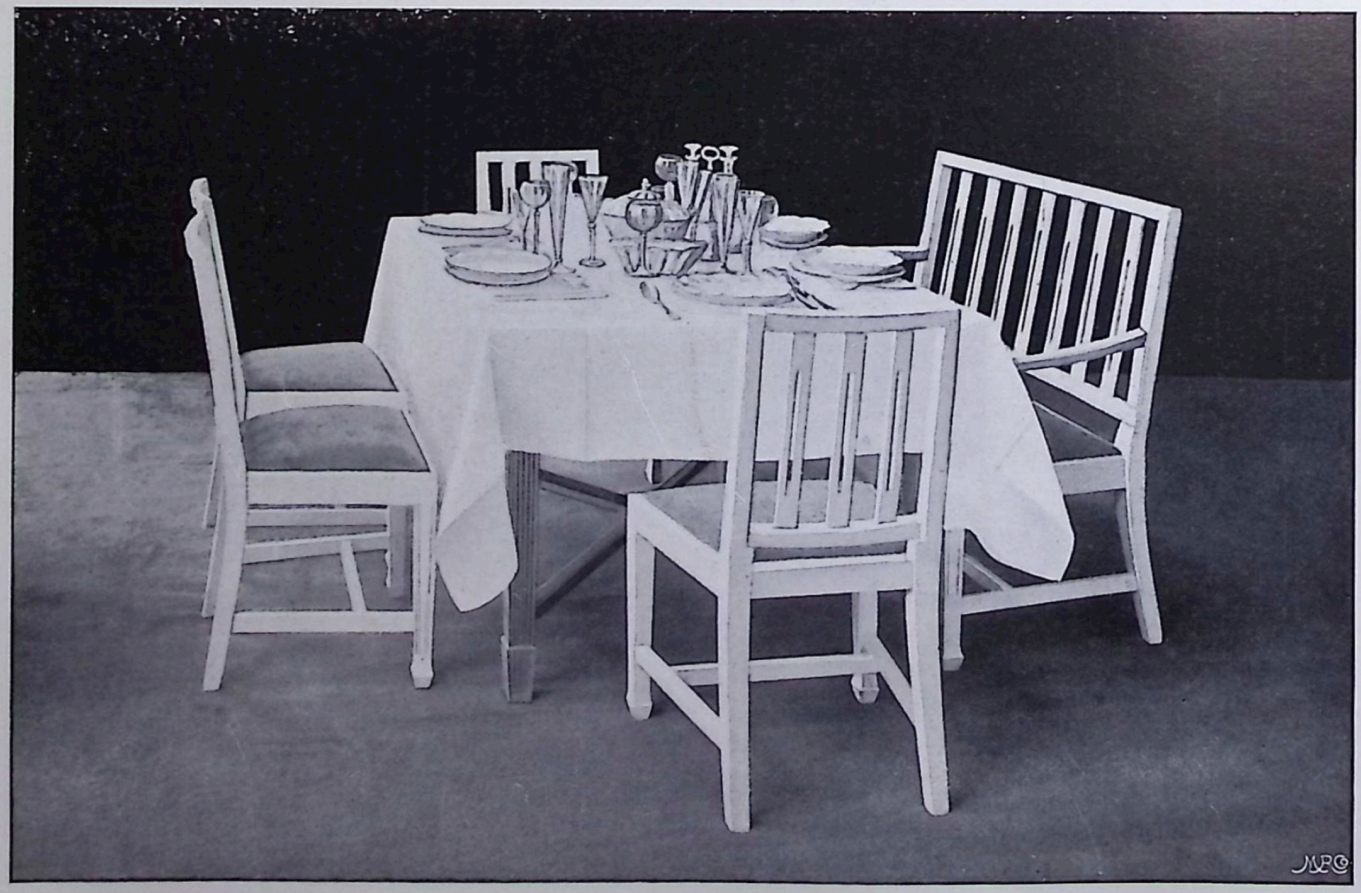
JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902. * EXPOSITION DU JUBILÉ A KARLSRUHE 1902.





THEODOR COSSMANN—AACHEN. ZIMMER-EINRICHTUNGEN. * AMEUBLEMENT D'UNE CHAMBRE.

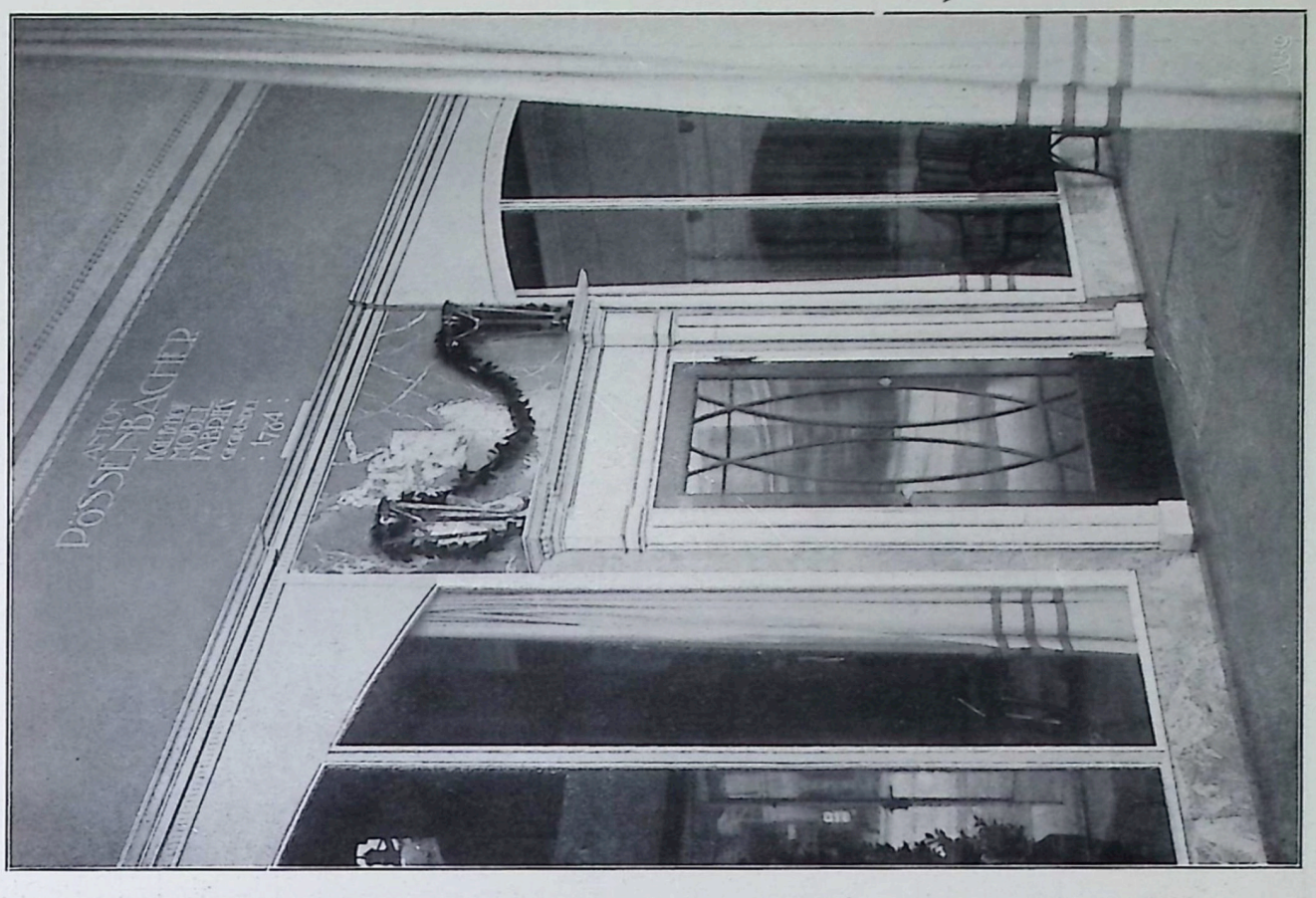
EXPOSITION INDUSTRIELLE ET ARTISTIQUE DE DUSSELDORF 1902.



ANTON PÖSSENBACHER—MÜNCHEN.

VESTIBÜL DES GESCHÄFTS-HAUSES. SPEISE-TISCH MIT STÜHLEN.

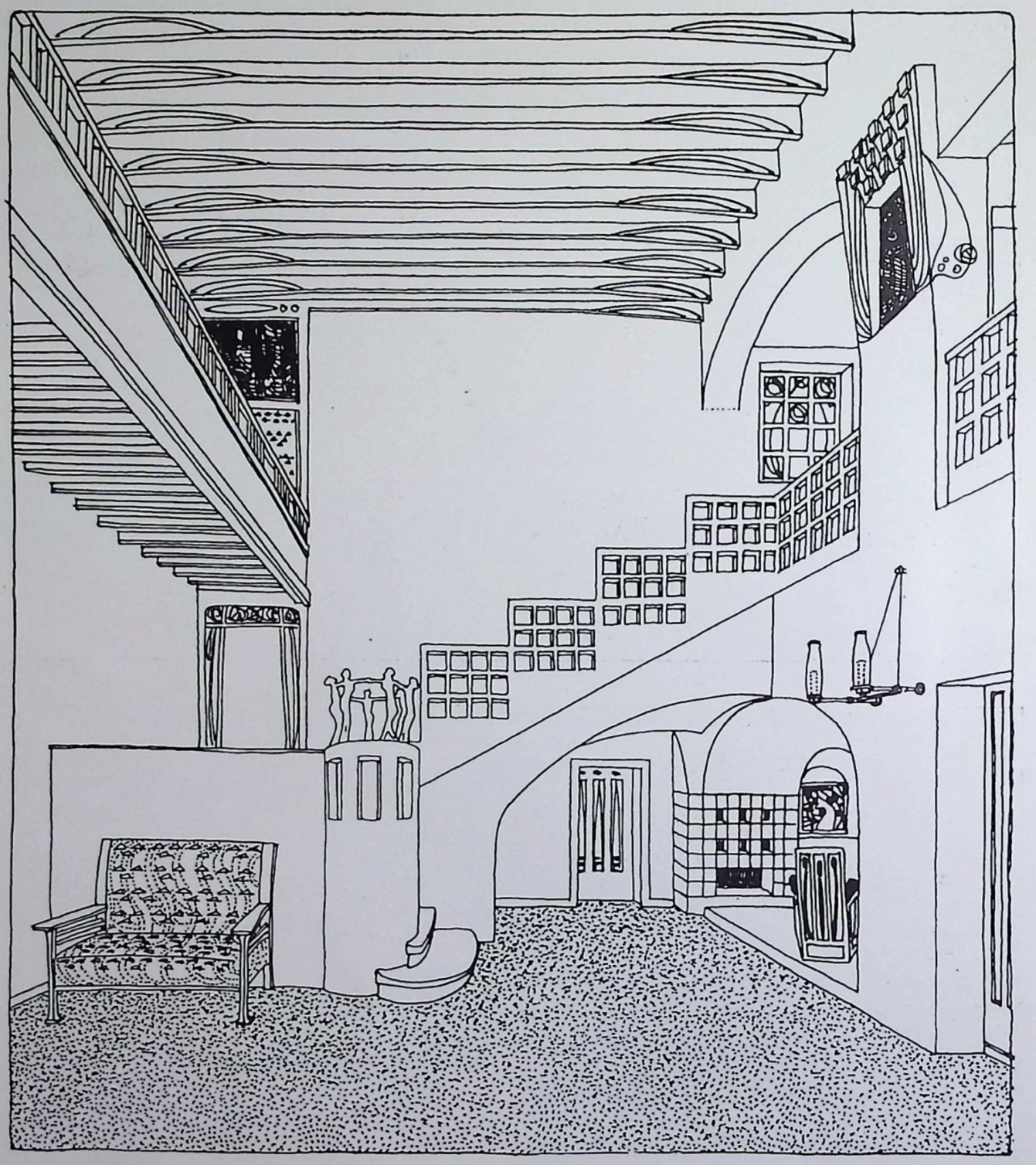
VESTIBULE DE LA MAISON DE COMMERCE. TABLE ET CHAISES DE SALLE A MANGER.



ANTON PÖSSENBACHER—MÜNCHEN.

PARTIE AUS DEM GESCHÄFTS-HAUSE DER FIRMA.

PARTIES DE LA MAISON DE COMMERCE. * *



ARCHITEKT LEOPOLD BAUER—WIEN.

ENTWURF FÜR EINE HALLE. FEDER-ZEICHNUNG.
CROQUIS D'UNE HALLE. DESSIN A LA PLUME.

REDAKTION VON SEITE 225—248: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.
RESPONSABLE POUR LES PAGES 225—248: ALEXANDRE KOCH—DARMSTADT.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. OKTOBER-HEFT.

Das Museum „Folkwang" in Hagen.

Als Herr Karl Ernst Osthaus mich bat, mich mit der inneren Einrichtung des Museums, dessen Bau seinem Ende entgegen ging, zu befassen, war ich wohl berechtigt, mit einigem Zögern auf diesen Vorschlag einzugehen. Ich erkannte sogleich, dass das Gelingen eines solchen Werkes zweifelhaft wäre, und dass die Summe von Arbeit, welche eine derartige Ausführung mit sich bringt, in keinem Verhältnis zu ihrer End-Wirkung stehen könne. In der That trug Herr Karl Ernst Osthaus mir nichts geringeres an, als einen bestimmten, vernunftgemäßen und modernen Organismus in einem (wie ich sogleich beim Anblick der mir vorgelegten Pläne erkannte) unbestimmten, vernunftlosen, in deutscher Renaissance stilisierten Gerippe unterzubringen. Ich erkannte hierin das in Deutschland für alle derartigen Bauten zur Gewohnheit gewordene Schema, dessen Haupt-Inhalt anscheinend nur eine grosse, pompöse, in einem Wald von Säulen aufsteigende Freitreppe ist, statt in einer Art Laboratorium zu bestehen, in dem die Gegenstände einfach und in einer solchen Umgebung dem Publikum vorgeführt werden, dass kein Zweifel über das entstehen kann, was man von dem Besucher dieses Ortes erwartet, d. h. eine wirklich aufrichtige Wissbegierde.

Ich sah vorher, dass wenn ich diese Arbeit annähme, bei dem Publikum ein Irrtum über meinen Begriff eines Museums entstehen würde, denn es war augenscheinlich, dass der Bau keine Möglichkeit bot, mich meinem Ideal auch nur zu nähern. — Aber ich hatte da einen Mann vor mir, dessen Begeisterung für den entstehenden modernen Stil so aufrichtig war, dass sie alle jene Bedenken rasch in mir erstickte. Ich freute mich über solche Errungenschaft und malte mir die glückliche Wirkung aus, die er mit seinem Museum ausüben würde; ich dachte an den Vorteil, welcher daraus nicht allein für den neuen Stil, sondern für jeden Ausdruck der modernen Kunst, entstehen würde. — Um offen und unehrerbietig zu reden, (und das ist immer der Fall, dass die Unehrerbietigkeit die Offenheit ergänzt), »die Braut war zu schön«.

Ich unternahm folglich die Reise, nahm den Bau, den man gerade unter Dach brachte, in Augenschein und willigte ein, ihn innen auszustatten und zu möblieren. — An den folgenden Tagen, während ich in dem Bau auf den schwanken Brettern umherirrte und mich an den Gerüst-Leitern, die durch die verschiedenen Stockwerke führten, festklammerte, dachte ich sehr ernst nach. Vom Grunde des Kellers aus konnte ich noch den Himmel sehen, welcher durch das Gewirr von Balken leuchtete und auf den der Rauch von hundert Fabrik-Schloten seine vergänglichen Ornamente malte; und ich fühlte,

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W. HALLE UND EINGANGS-THÜR DES MUSEUMS.

a

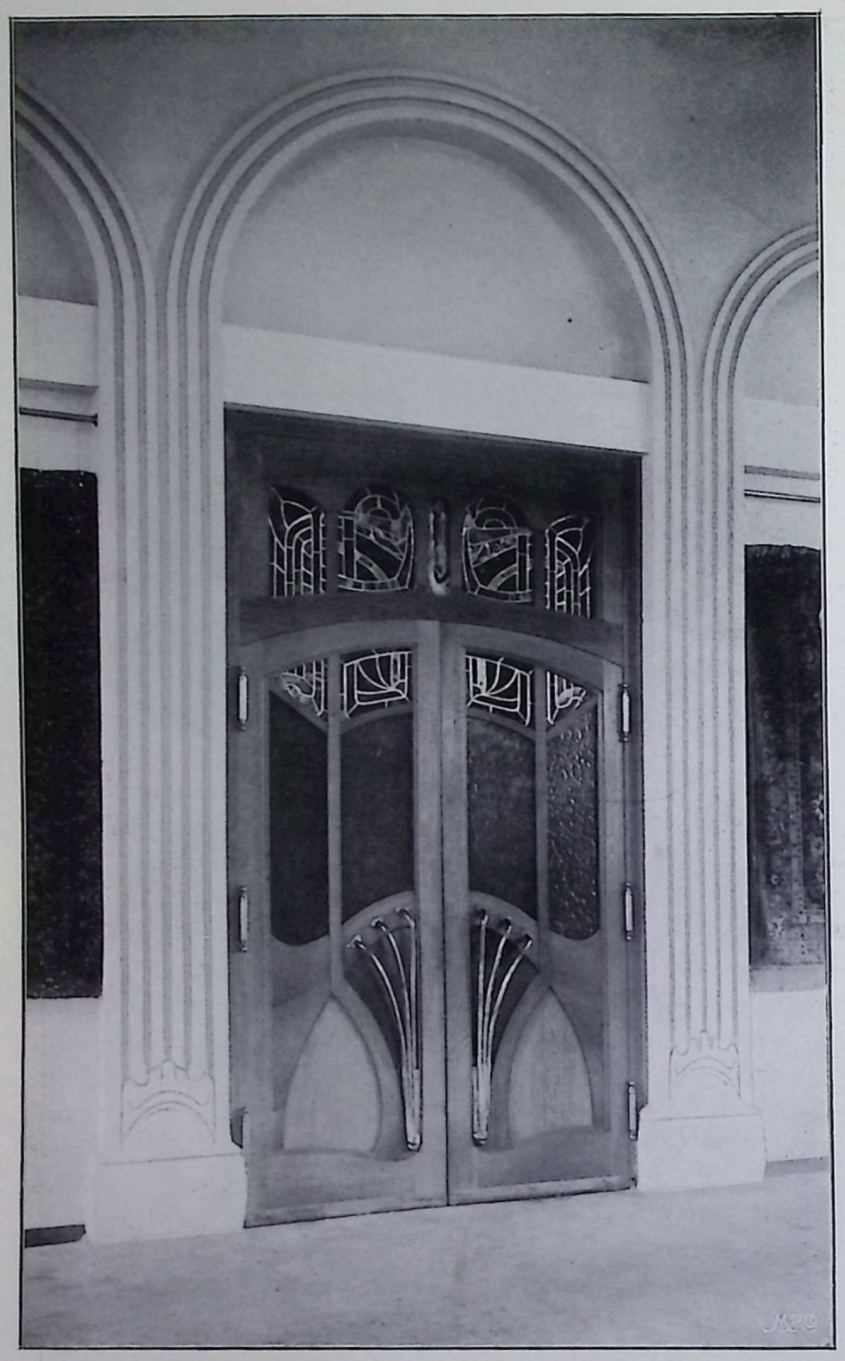
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W. BLICK AUS EINEM AUSSTELLUNGS-SAALE IN DIE HALLE.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W. PARTIE AUS DER EINGANGS-HALLE. *
(DIE AUSSTELLUNGS-GEGENSTÄNDE SIND NUR VORÜBERGEHEND AUSGESTELLT.)

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W. DIE SÄULEN-STELLUNG DER EINGANGS-HALLE.



H. VAN DE VELDE—WEIMAR. *Folkwang-Museum. Thür in der Halle.*

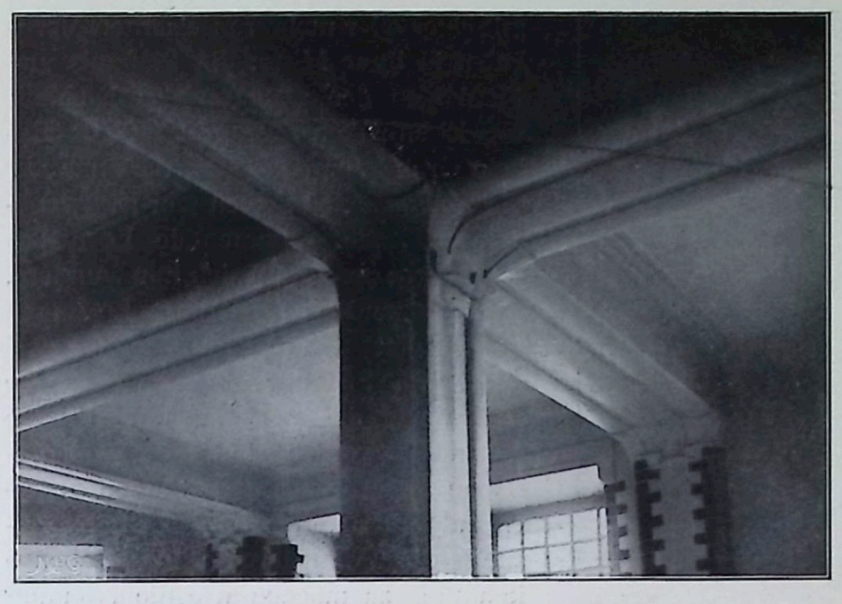
dass dieser noch unvollendete Bau eine ganze Reihe Unveränderlichkeiten und Unabwendbarkeiten in sich trug. Dieser Bau raubte mir, trotzdem er noch nach allen Seiten offen und jedem Winde ausgesetzt war, jegliche Freiheit, jeglichen Willen, eine Initiative zu ergreifen. Ich fühlte mich über alle Maßen als Sklave, und ich dachte schon einen Augenblick daran, eine List zu gebrauchen. — Aber die List schien mir auch bald unmöglich, und es blieb mir nichts übrig, als mich zu fügen, alle mir auferlegten Bedingungen anzunehmen und die Lösung aller mir gestellten Probleme zu finden. In der That dürfte ich mit dieser Arbeit, der Einrichtung des Museums in Hagen, »meinen Doktor gemacht« haben, (wie hätte ich dem in Deutschland entgehen können?) und die imaginäre Jury ist gegen alle Konvention strenge mit mir bei dieser Promotion verfahren.

Wie ein folgsamer Schüler arbeitete ich sodann etwa 16 Monate lang, leidenschaftlich und dennoch kalt. Mein grösster Wunsch war, mir Zeit zur Überlegung und Berechnung zu gewinnen. Aber der Trupp der Handwerker trieb mich vorwärts; eiliger als es nötig gewesen wäre. Alle schrieen nach meinen Zeichnungen, wie die Vögel nach Nahrung.

Der monumentale Teil der Innen-Architektur stellte mich beinahe unlösbaren Problemen gegenüber. Er erheischte umsomehr meine Leidenschaft, als mir hier zum erstenmal Gelegenheit geboten wurde, mich ganz zu entfalten und meine Prinzipien der Ornamentik, *meine* Formen und *meinen* Stil an einem Werke von grosser Bedeutung zu versuchen. Ein Versuch war allerdings schon bei dem *Denkmal von Mérode* gemacht, welches ich in Gemeinschaft mit dem belgischen Bildhauer *Paul du Bois* auf einem öffentlichen Platze in Brüssel errichtete. Meine Arbeit war dabei auf den Sockel der Bronze-Statue beschränkt. Doch gewann ich durch sie Sinn und Neigung für das Monumentale.

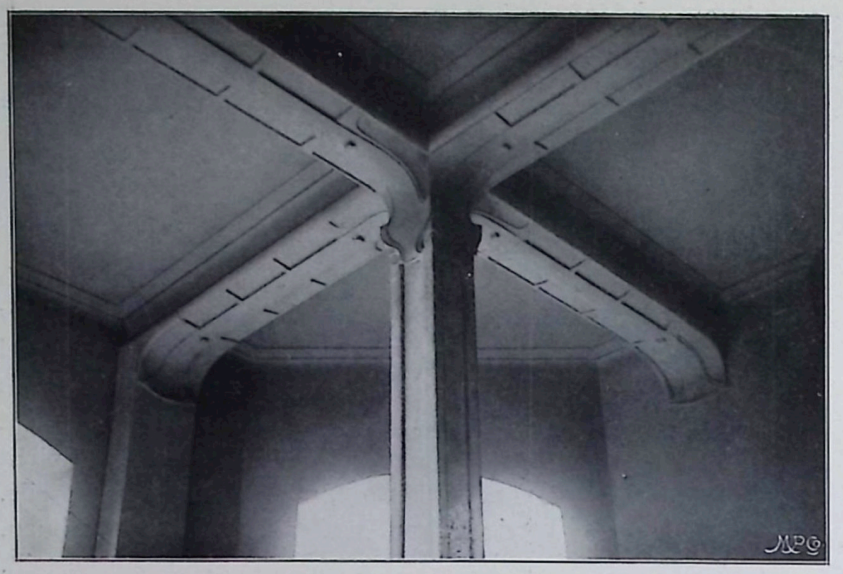
In den Villen, die ich ausführte, hatte ich sorgfältig jedes Streben nach monumentaler Dekoration verbannt; dort musste ich ganz natürlich versuchen, einen einfachen Schmuck zu schaffen, der zu dem täglichen Leben in Beziehung stehe, einen Schmuck der wenig feierlich sei, vielmehr von einfachem Ernste, der jedoch Luxus und Freude nicht ausschliesst. In solchen Bauten kann die Monumentalität leicht an Lächerlichkeit streifen, denn die Gefahr in unnützen Konsolen, in überflüssigen Gewölben und zwecklosen Säulen zu schwelgen, liegt nahe. Und es schien mir immer höchst lächerlich, wenn moderne, elegante Menschen, deren Reiz in allem, nur nicht in deklamatorischer Feierlichkeit beruht, sich in prunkenden Hallen bewegen, in denen Karyatiden ihre Glieder korkenzieherartig um hohe Thüren schlingen; oder auf breiten Treppen dahinschreiten, zwischen schweren Marmor-Geländern, in denen sich zwerghaft kleine Säulen wie Kegel an einander reihen.

Aber gehen wir darüber hinweg! Es handelt sich hier darum, über einige der zu lösenden

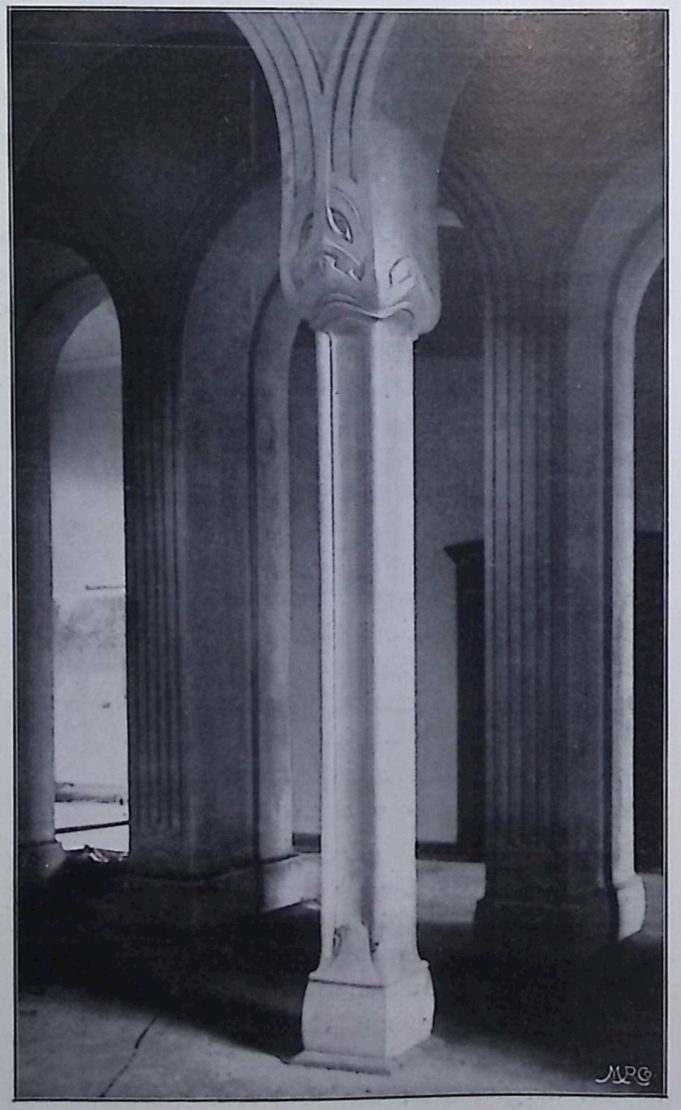


Probleme zu sprechen — sie alle zu erwähnen, würde zu weit führen — und mittels Reproduktionen und einigen erläuternden Worten zu zeigen, wie ich sie gelöst habe. Dass das Museum in Hagen, so wie es sich heute darbietet, nicht mein Ideal eines Museums ist, habe ich bereits gesagt. Dies wird jetzt bei Erwähnung aller zu überwindenden Schwierigkeiten um so klarer erscheinen, denn bei einem von Anfang an vernunftgemäß entworfenen Bau, können sich keine unbesieglichen Schwierigkeiten einstellen. Alles hält sich, kettet sich aneinander, eine Sache entwickelt sich aus der andern, sobald die Glieder der Konzeption gesund sind. Ich weiss, dass die Schwierigkeiten, mit denen ich zu kämpfen hatte, von dem Architekten, der den Bau entworfen, mit Leichtigkeit überwunden worden wären. Die Hindernisse, an denen ich mich stieß, würde er mittels der allvermögenden Kataloge übersprungen haben, die das ganze dekorative Material ordnen und nummerieren, die Säulen-Kapitäle und -Füsse, Treppen-Geländer und Motive für Glas-Fenster liefern, in welche man hineinschneiden kann wie in Stoff, den man beliebig nach der Elle verkauft. Dieser Architekt hätte nicht vergebens an jenes so außerordentlich wirksame Verfahren appelliert, das für alles ein Hilfsmittel weiss: die Viertel- oder Achtel-Säulen, die man an die Wände klebt, die in zwei Teile gesägten Kapitäle, die sich darum nicht übler befinden, dass man ihnen ein süssliches Frauen-Gesicht, den Kopf eines Wildschweins, ein Sellerie-Büschel oder Akanthus-Blätter zu verdauen giebt. Mein Gott, man findet in einem Museum so oft dergleichen; und um richtig beurteilen zu können, was der Bau zu Hagen jetzt bedeutet, ist es empfehlenswert, sich vorzustellen, was aus ihm geworden wäre, wenn man ihn nach den ursprünglichen Plänen vollendet hätte. Trotz allem: die ersten Keime liegen nun einmal darin, und nichts kann sie ausrotten.

Alle skulpturalen Ornamente, die ich entworfen habe, können nur als relativ angesehen werden. Ich war weder frei sie zu schaffen, noch zu entscheiden, ob es wirklich nötig war, dort ein Ornament anzubringen. Ihr Dasein wurde nicht vorher überlegt, und es sind Bestandteile, (wie Eisen und Backsteine) in ihnen, welche ich entweder nicht so verteilt, oder überhaupt vermieden hätte. — Ich nähere mich hier den *Problemen,* und möchte gern, dass jene Schöpfungen nur als solche beurteilt würden. Das erste bestand in der Umkleidung einer leichten, vertikalen Eisen-Säule, auf welcher der Kämpfer eines Backstein-Bogens ruhte. Das Schönheits-Verhältnis zwischen dem massigen Mauerwerk und der leichten Säule war ebenso gering wie die Berechtigung zu einer derartigen Material-Verbindung. Ich meine, dass diese Berechtigung nicht für mich, wohl aber für den Architekten vorhanden war, der den eisernen Träger mit Stuck umklebt und ihm ein Kapitäl und einen Fuss: Deutsche Renaissance No. X des Katalogs Y gegeben hätte. Durch ihn wäre das Dasein der eisernen Säule nie offenbart worden; ich hingegen musste anders verfahren: Ich war gezwungen, zuerst die Träger zu umkleiden, ohne sie zu verbergen und sodann ihre Magerkeit mit der übertriebenen Dicke



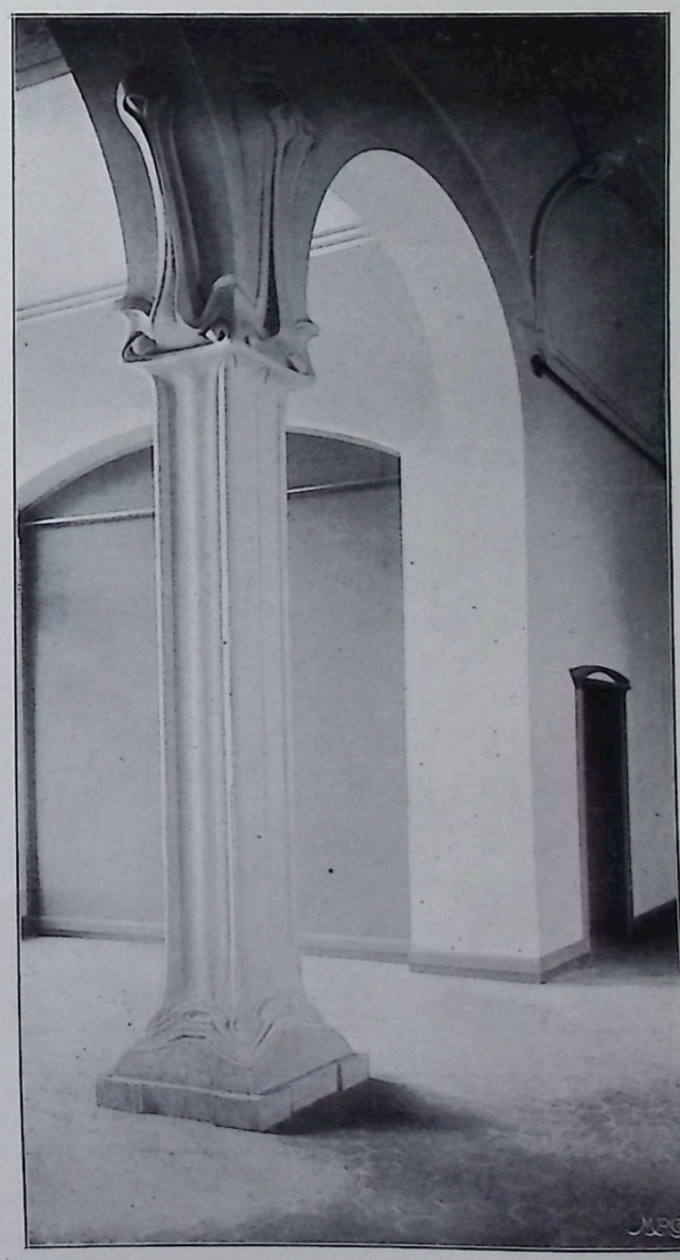
der auf ihnen lastenden Bogen zu vermählen, die ich weder ändern, noch fortnehmen konnte. — Dennoch zögerte ich anfangs, die Eisen-Konstruktionen zu umkleiden, und überlegte, ob ich sie nicht alle sichtbar lassen könnte; aber aus verschiedenen Gründen musste ich auf diese Idee, die mich begeistert hätte, wenn es sich um einen wirklich organischen Bau gehandelt hätte, verzichten. Was die Verwirklichung meiner Absicht hauptsächlich vereitelte, waren die polizeilichen Verordnungen. Diese fordern die Umkleidung des Eisens, das sich in Feuers-Gefahr ohne Schutzmantel wirklich schlecht bewährt. — Wenn ich einen Augenblick bei dieser Verordnung, die ich nur billigen kann, verharre, so geschieht dies deshalb, weil in ihr die Ursache einer neuen Ornamentik liegen kann; — einer solchen, die auf der Eisen-Konstruktion *angebracht wird.* Diejenigen, welche jetzt schon und in Zukunft diese Ornamente entwerfen, werden sicher aufgeklärt genug sein, um ihnen das Karakteristikum des Materials zu erhalten, aus dem sie in Wirklichkeit bestehen; sie werden nicht mehr zu leugnen suchen, was in ihnen ist, und was ihre Ursache war. Es ist kein zwingender Grund vorhanden, dass der Stoff, welcher auf diese Weise das Eisen bedecken soll, Gips oder Cement sein muss. Man wird neues, wertvolleres und dauerhafteres Material entdecken; Steingut und Porzellan sind z. B. sehr dafür geeignet. — Ich erkannte das gestellte Problem sogleich, und ich widmete mich ihm mit um so grösserer Entschlossenheit, als ich fühlte, dass dieser Teil meiner Arbeit *nicht* relativ und *nicht* ohne Tragweite sein würde. Solche Probleme werden sich in der modernen Konstruktion noch ferner darbieten, die vielleicht einen anderen Karakter als den weihevoller Monumentalität tragen wird. Die Säule kann nicht anders mehr gedacht werden, als mit einer oder mehreren eisernen Vertikalen in ihrer Mitte; die Plafonds und Fussböden denkt man sich gleichfalls von Eisenbalken getragen. Es ist also kein Grund zur Klage da, dass nur *mir* die Gelegenheit geboten wurde, zweckentsprechende, ornamentale Lösungen zu suchen; man muß sich nur wundern, dass niemand eher an diese Lösungen gedacht hat. Ich reproduziere hier zwei oder drei Plafonds, bei welchen die Balken nach diesem Bekleidungs-Prinzip behandelt worden sind. In zwei derselben sind drei eiserne Balken untereinander verbunden, und ich habe versucht die Form ihrer 3 Füsse ebenso kenntlich zu machen wie die Höhlung ihrer Angeln. Dieses Verfahren ist elementar, aber ich glaube, zugleich *definitiv.* — Es liegt in Zukunft in der Hand eines jeden und der Grad seiner Lösung hängt nur von dessen Fähigkeit, Geschmack und dem Gefühl für Reinheit und Eleganz ab; weiterhin



aber auch, wie die Ar tauf- gefasst wird, auf welche ich diese Profile in ornamentale, resp. skulpturale Formen *aufzulösen* versucht habe, die jene bald mit den Wänden, bald mit den horizontalen Balken oder mit den Eisen-Säulen verbinden. — Die Schöpfung derartiger Formen darf man mir zuschreiben; sie werden auch anderen Orts, als in diesem Museum ihre Anwendung finden. Ihr Leben ist gesicherter und länger, als das des Säulen-Kapitäls in der grossen Eingangs-Halle.

Ich kann mir ganz gut vorstellen, dass Umstände mich oder andere nötigen werden, ein, zwei oder drei verbundene vertikale Träger zu umkleiden, und sie säulenartig zu behandeln; aber es ist beinahe gewiss, dass sich auf diesen nie wieder Backstein-Bögen erheben werden, die hier im Museum so gebieterisch wirken! — Ich habe auch ihre Herrschaft geduldig über mich ergehen lassen; ich habe sie erweitert, indem ich dreimal den Halbkreis von Bändern unterstrich, mit denen ich nichts zu machen wusste. Sie roh an irgend ein Kapitäl anbringen, mit dem ich die aufgerichteten Träger geschmückt hätte? Nein! Bedurfte es anderswo eines Kapitäls? — Auch nicht! lieber einen Wasser-Strudel erzeugen, der in *sich selbst,* d. h. in neue, folgerechte Formen diese Bänder auflöst, welche wie schmale Wasser-Streifen dort einflossen. Dies ermöglichte den Uebergang von der übertriebenen, hässlichen Dicke dieser Bögen zu der leichten, schönen Eleganz der Säule. Ihre Form zeigt ihre Seele, oder wenn man genauer will, ihre Knochen. Ihr Fuss ist nur deshalb ein wenig weich und unförmlich, weil der Metall-Fuss so schwach und so wenig bestimmt war. — Eine etwas andere Grundlage war für die Gestaltung der Säulen im grossen, für die wechselnden Ausstellungen bestimmten Saale gegeben. Nichtsdestoweniger offenbaren auch sie, gerade wie alles, was in diesem Museum dem Bereich der Formen angehört, die ihnen innewohnenden Bestandteile. Diese boten sich mir hier in normalerer Form dar. Zwei zusammengefügte, senkrechte Eisen-Träger trugen die Bögen, und das Verhältnis der Dicke der Säulen zu jener der auf ihnen fussenden Bögen, hatte nichts Aussergewöhnliches. Hier war das Problem leichter zu lösen. —

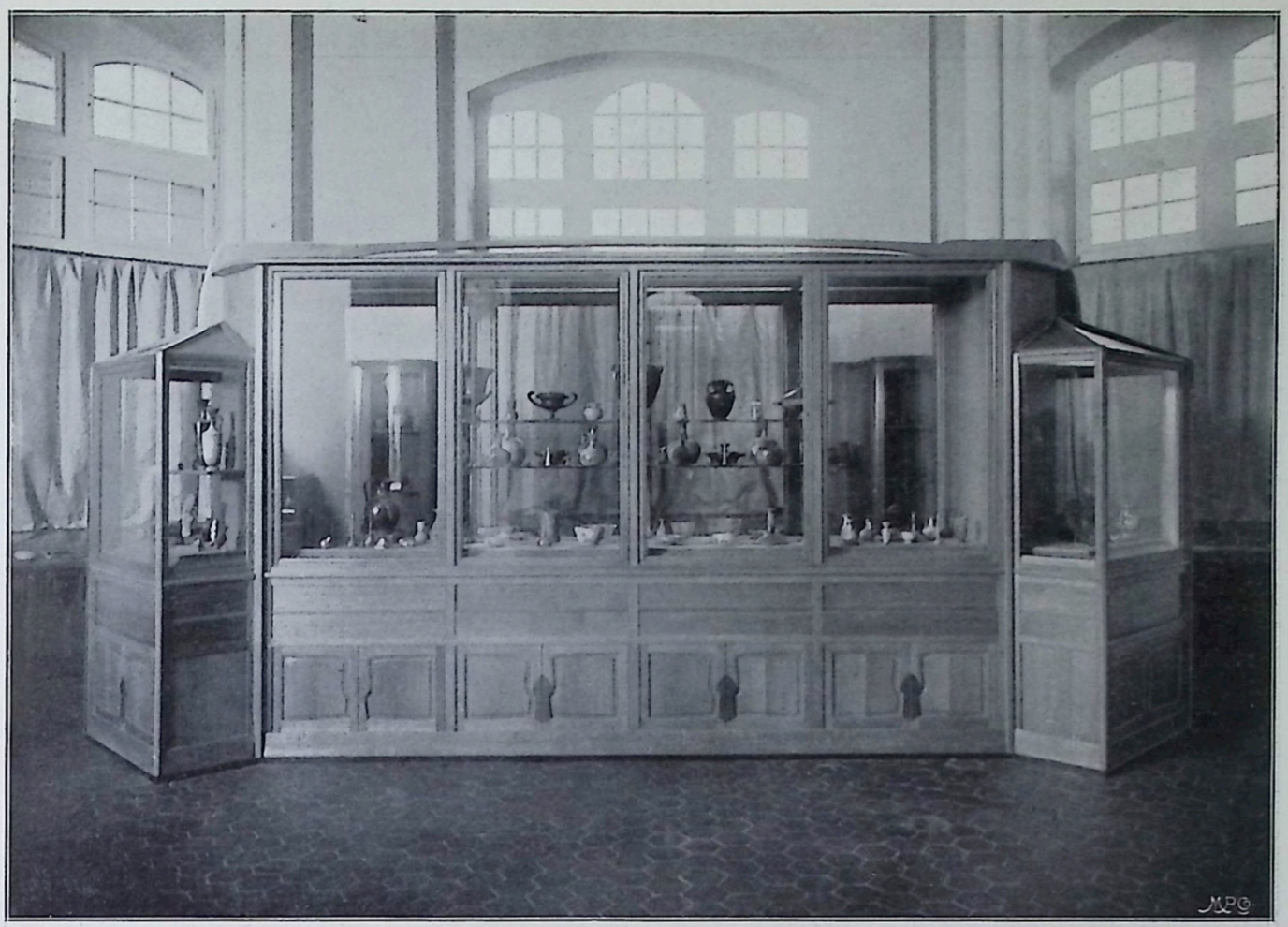
(Schluss folgt.)



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.

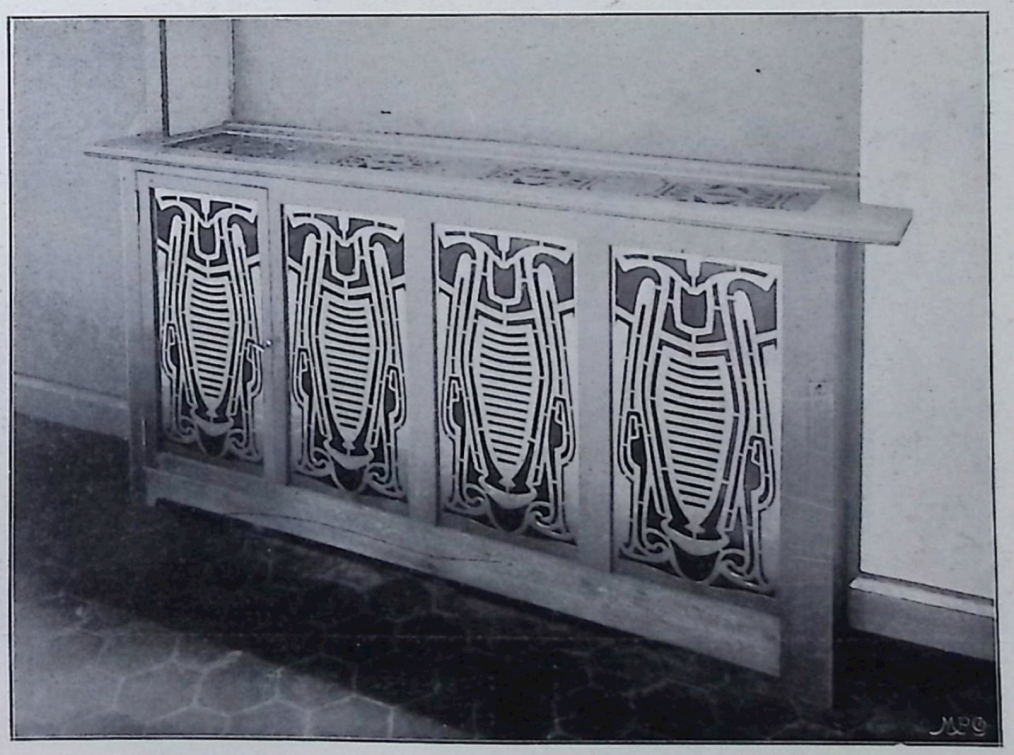
AUSSTELLUNGS-SAAL MIT VITRINE FÜR ANTIKE KUNST-GEGENSTÄNDE.

VITRINE ET SALLE D'EXPOSITION RÉSERVÉES AUX OBJETS D'ART ANTIQUE.



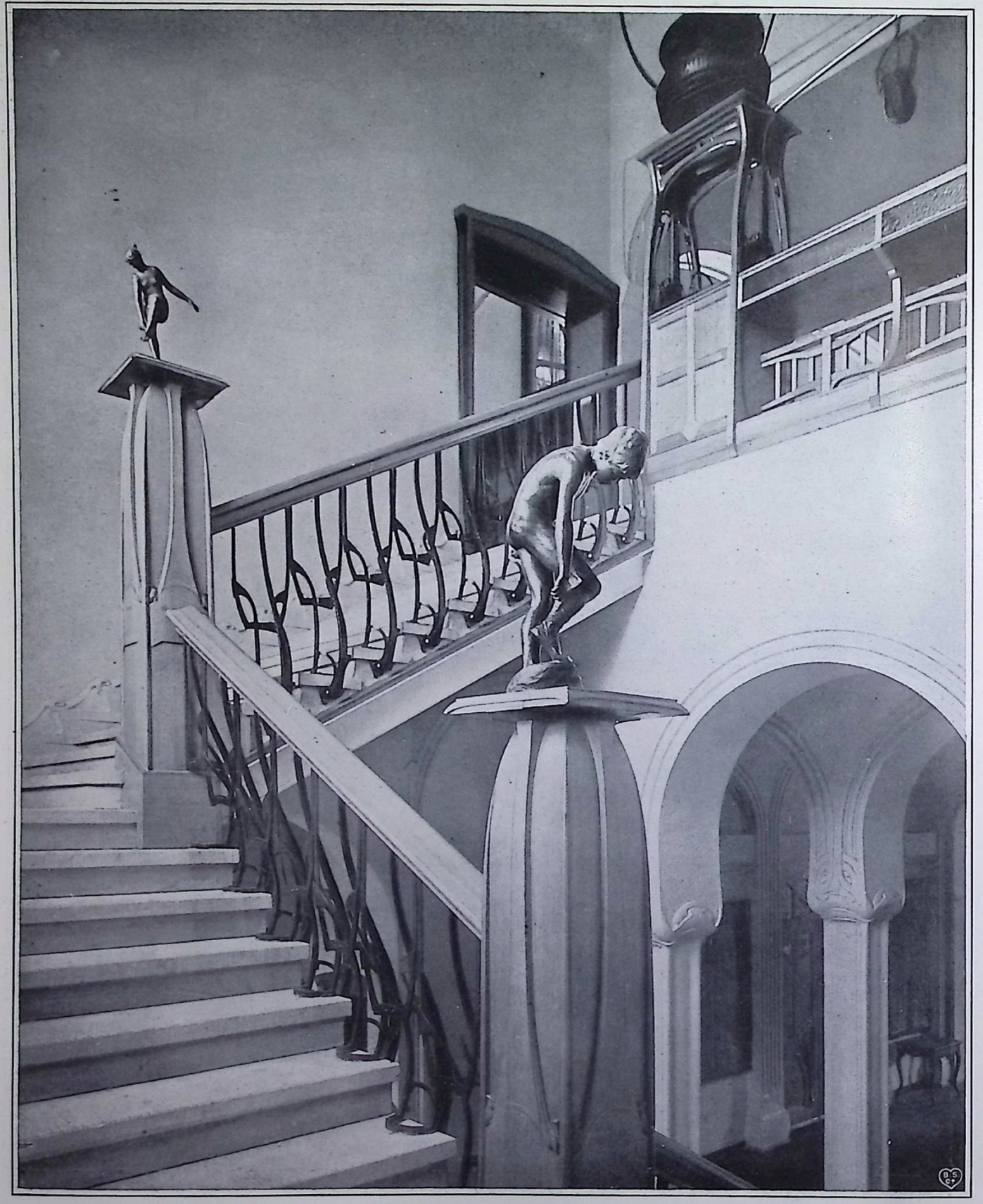
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

VITRINE FÜR ANTIKE KUNST-GEGENSTÄNDE BESTIMMT.
VITRINE RESERVÉE AUX OBJETS D'ART ANTIQUE.



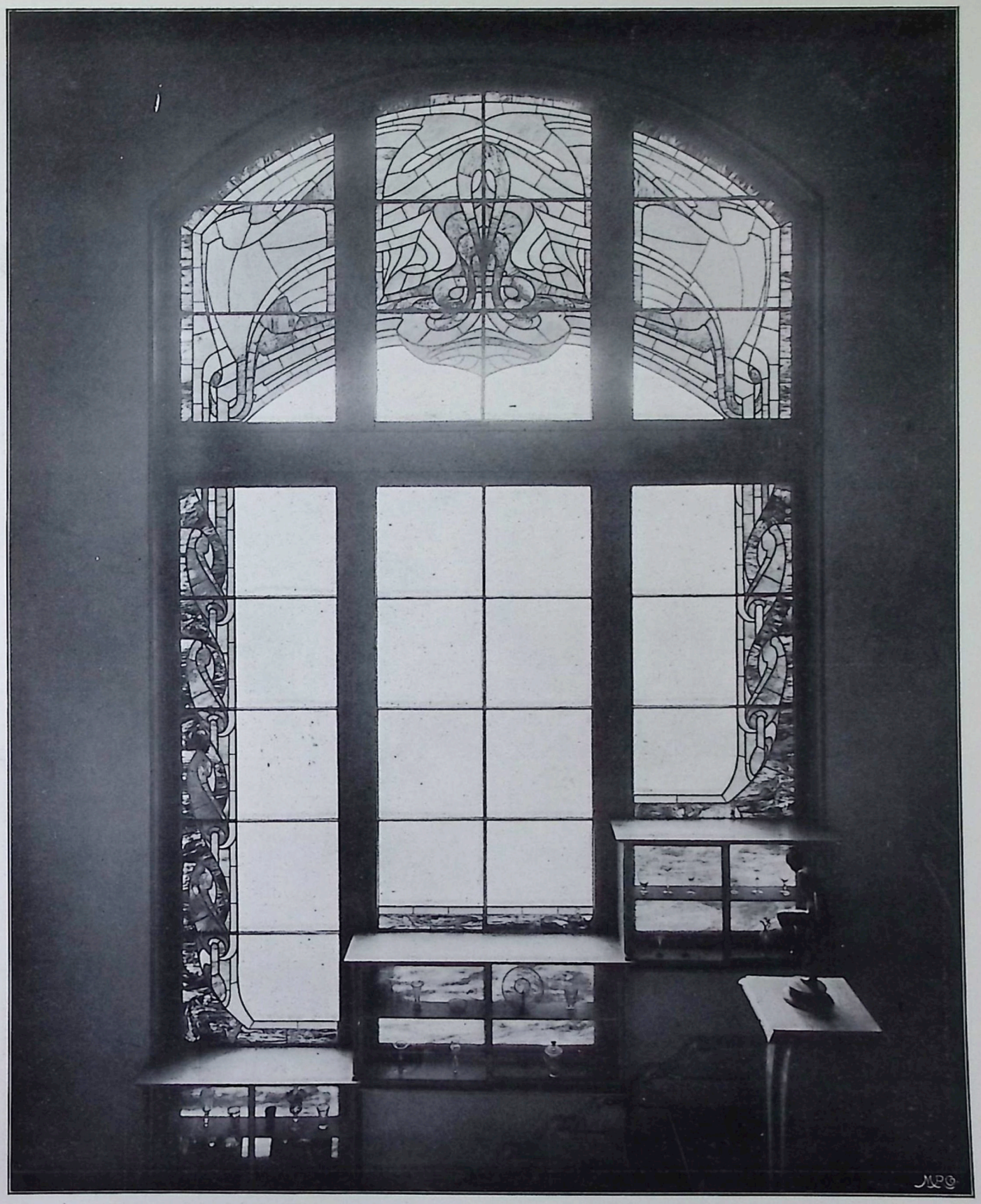
HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

HEIZUNGS-GITTER AUS DEM FOLKWANG-MUSEUM.
REVÊTEMENT DE RADIATEUR, SALLE D'EXPOSITION.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

TREPPE AUS DEM FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.
ESCALIER ET RAMPE D'ESCALIER. (MUSSÉE A HAGEN).



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

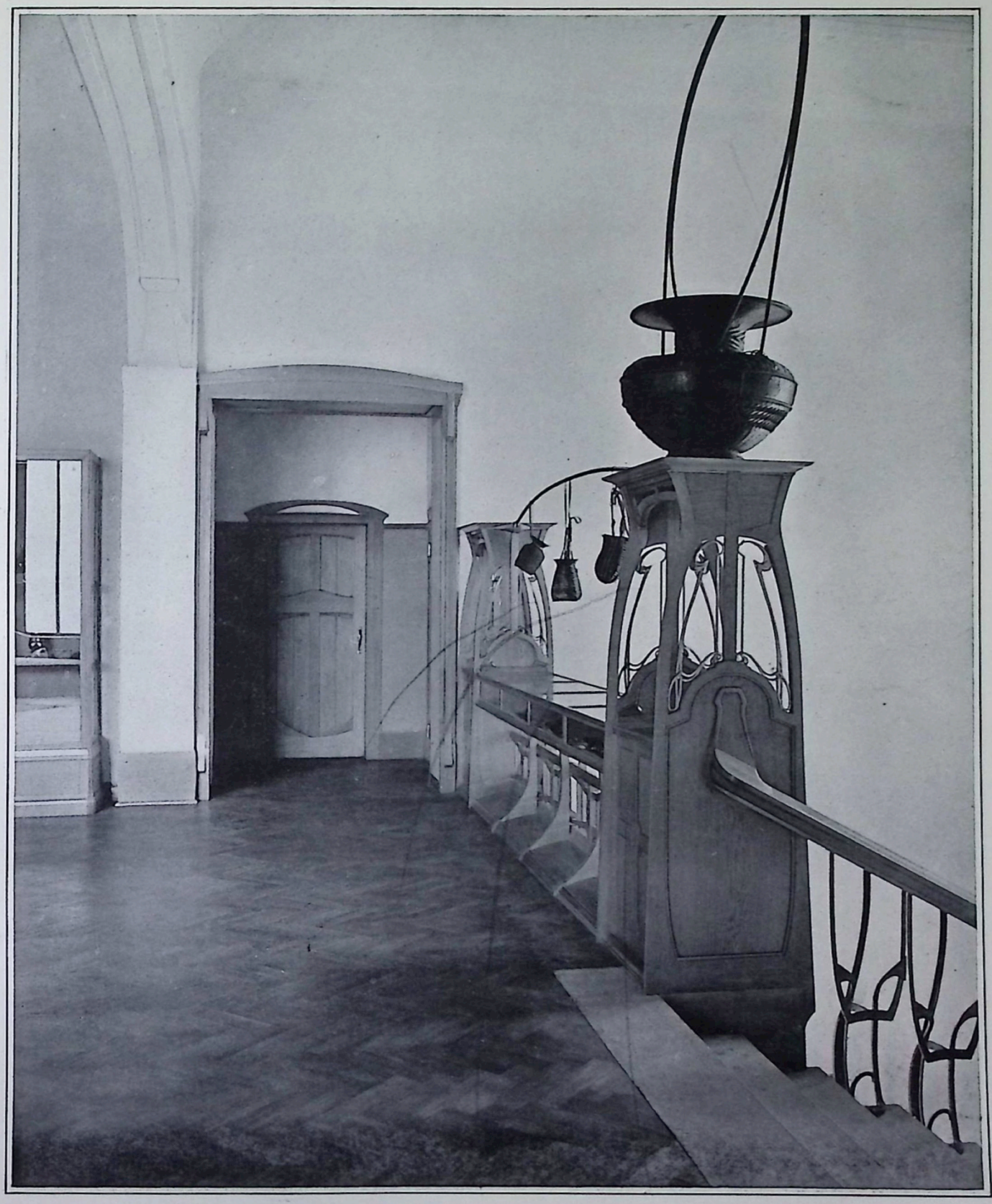
GROSSES FENSTER MIT SCHAUKÄSTEN FÜR KUNST-GLÄSER IM TREPPEN-HAUSE DES FOLKWANG-MUSEUMS ZU HAGEN I. W.

GRAND VITRAIL ÉCLAIRANT LA CAGE D'ESCALIER. * * *

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.

TREPPE MIT VITRINEN FÜR JAPANISCHE KUNST-GEGENSTÄNDE, VON UNTEN GESEHEN.

RAMPE D'ESCALIER ET VITRINES RÉSERVÉES AUX OBJETS D'ART JAPONAIS. * *



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.

TREPPE MIT VITRINEN FÜR JAPANISCHE KUNST-GEGENSTÄDNE, VON OBEN GESEHEN.

RAMPE D'ESCALIER ET VITRINES RÉSERVÉES AUX OBJETS D'ART JAPONAIS. * *

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.

VITRINE, VORZUGSWEISE FÜR VASEN UND SCHÜSSELN AUS PORZELLAN. * *

VITRINE, PLUS SPÉCIALEMENT RÉSERVÉE A DES VASES ET PLATS EN PORCELAINE.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. FOLKWANG-MUSEUM ZU HAGEN I. W.

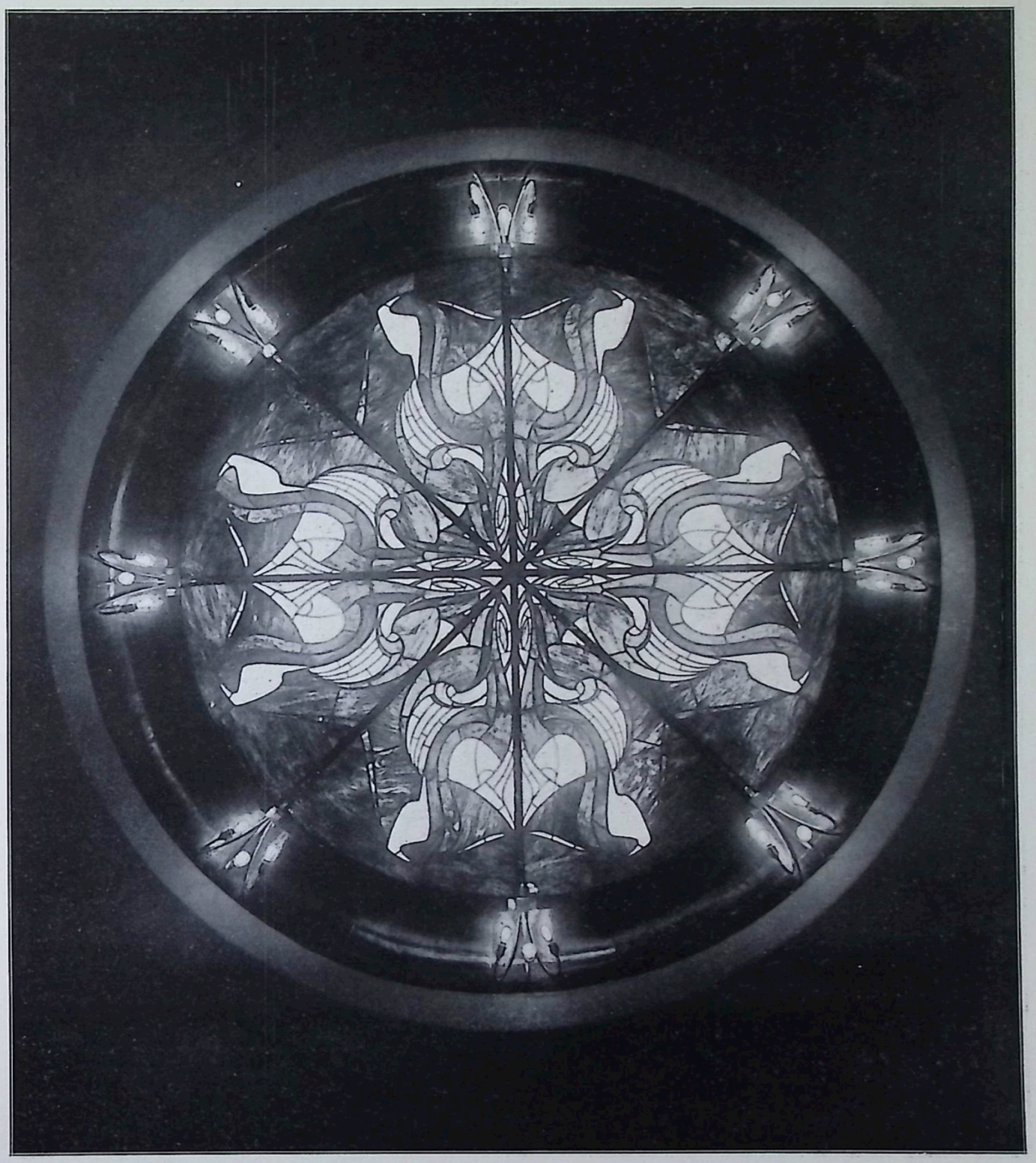
GESAMT-ANSICHT DES SAALES FÜR ORIENTALISCHE KÜNSTE. *

VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE RESERVÉE AUX ARTS ORIENTAUX.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

OBERLICHT-ÖFFNUNG MIT HOLZ-BALLUSTRADE ÜBER DER EINGANGS-HALLE DES FOLKWANG-MUSEUMS.

LA BALUSTRADE EN BOIS, QUI ENTOURE L'OUVERTURE DONNANT DU JOUR AU HALL D'ENTRÉE.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

OBERLICHT-VERGLASUNG MIT ELEKTR. BELEUCHTUNGS-KÖRPERN IM SAALE FÜR ORIENTALISCHE KUNST DES FOLKWANG-MUSEUMS ZU HAGEN IN WESTFALEN. *

VITRAIL ET LUMINAIRES DE LA ROSACE DU PLAFOND DE LA SALLE RESERVÉE AUX ARTS ORIENTAUX. *

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

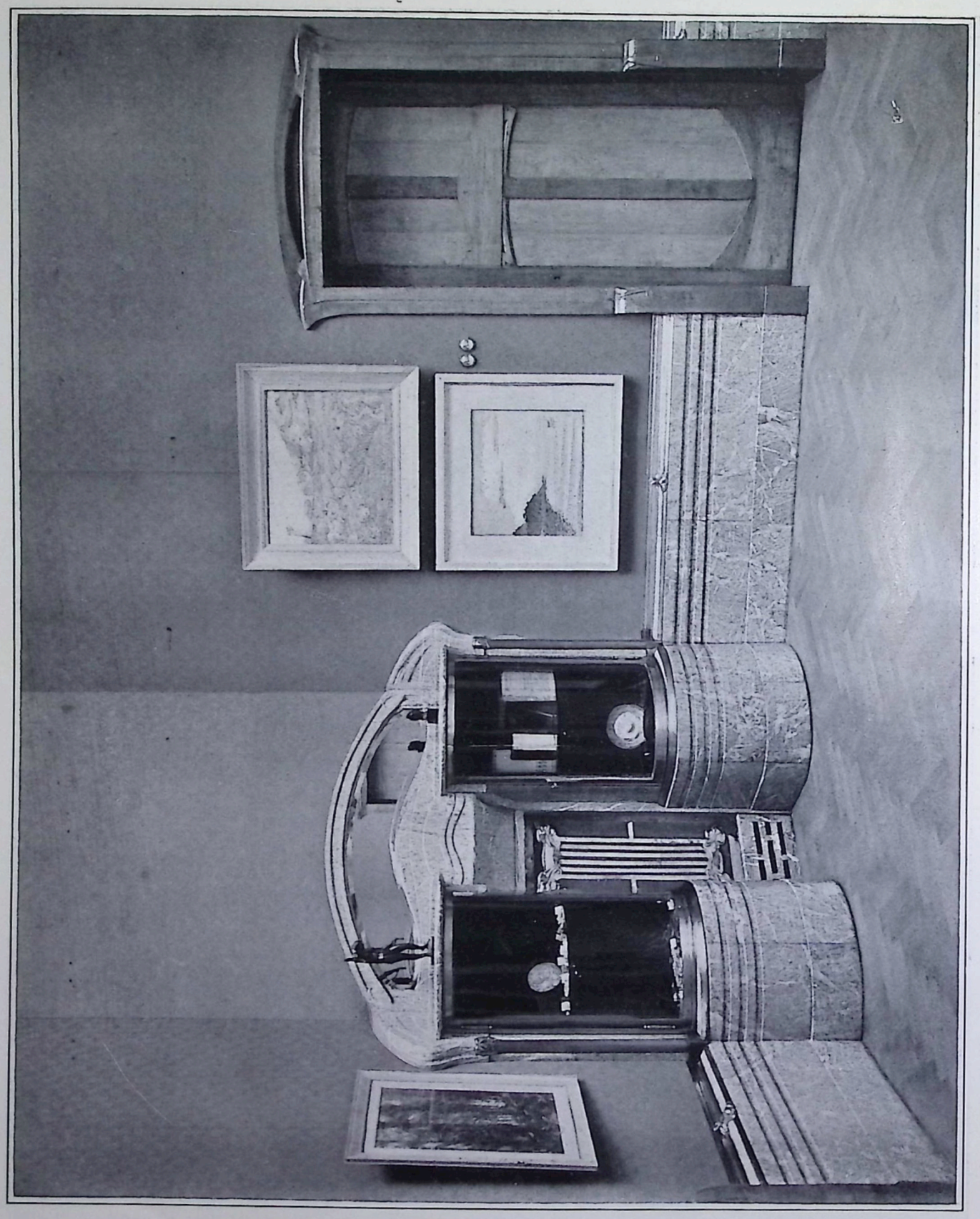
BILDER-GALLERIE DES FOLKWANG-MUSEUMS. IN DER MITTE WERDEN NOCH KLEINE BÄNKE AUFGESTELLT.

LA GALÉRIE DES TABLEAUX. (DES BANQUETTES SERONT PLACÉES AU MILIEU DE LA SALLE.) * *

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

BILDER-GALLERIE DES FOLKWANG-MUSEUMS.

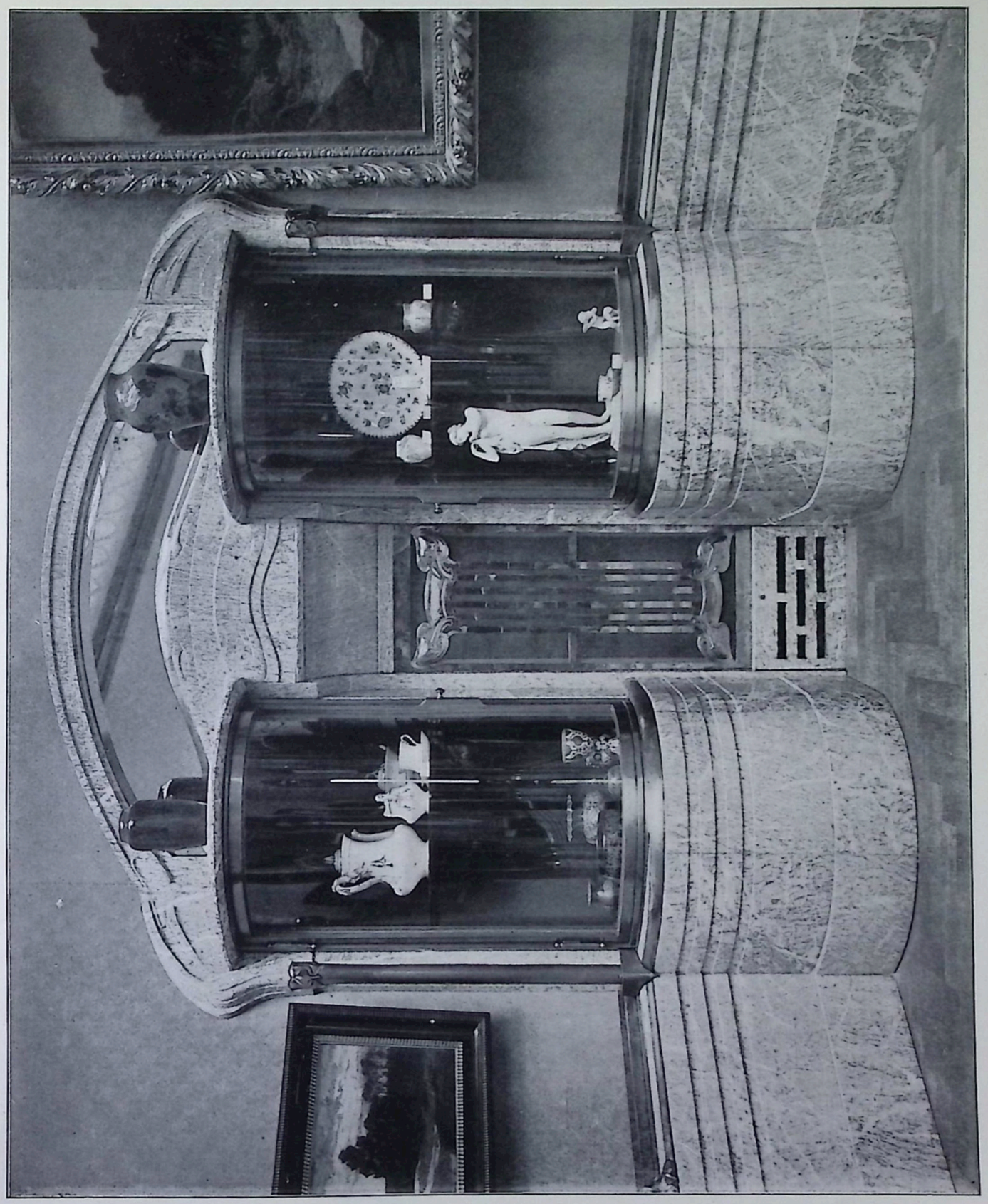
LA GALÉRIE DE TABLEAUX.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

KAMIN AUS MARMOR UND KUPFER IN DER BILDER-GALLERIE DES FOLKWANG-MUSEUMS.

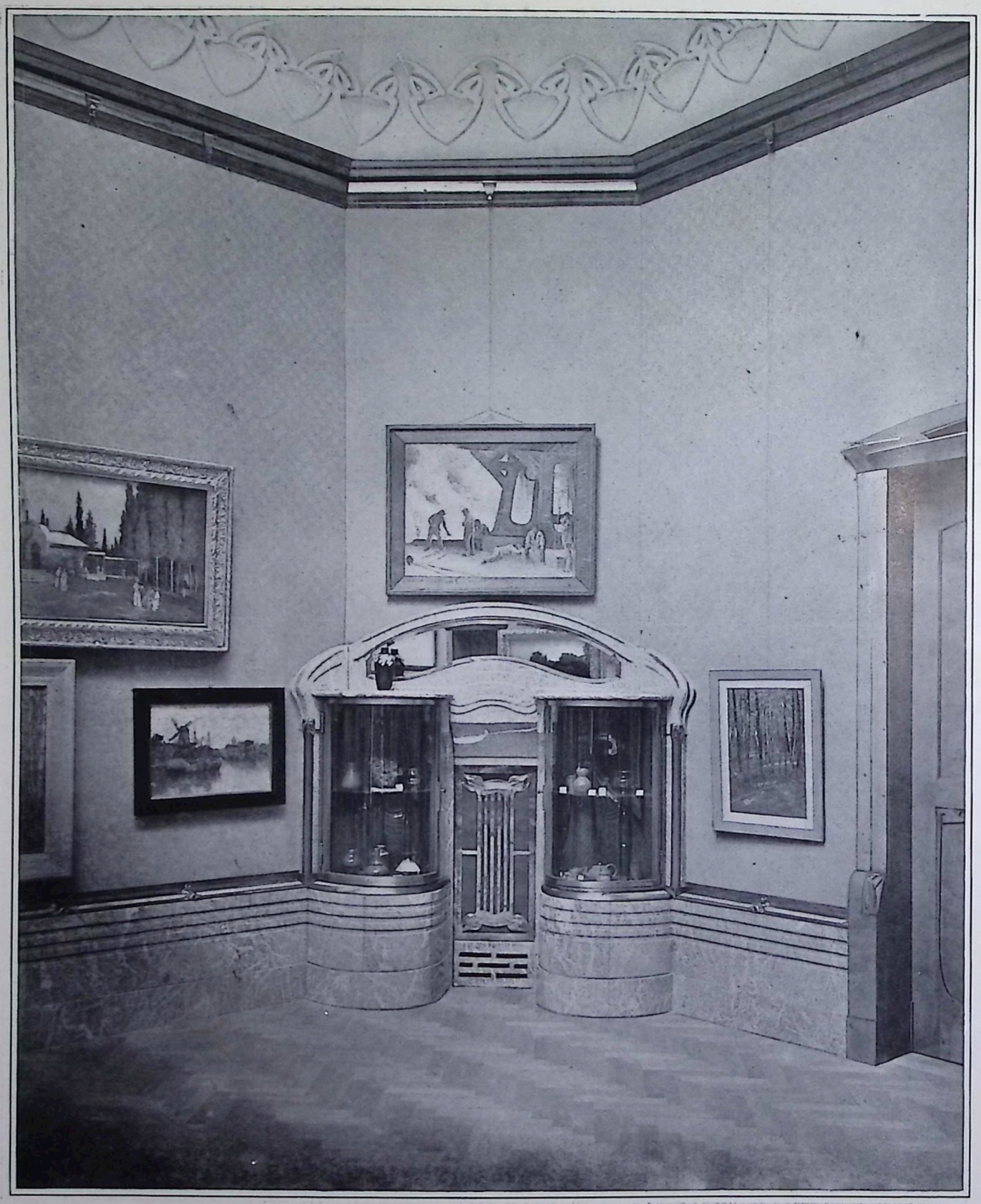
CHEMINÉE EN MARBRE ET CUIVRE ROUGE DE LA GALÉRIE DE TABLEAUX.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

MARMOR-KAMIN MIT VITRINEN AUS DER BILDER-GALLERIE DES FOLKWANG-MUSEUMS.

CHEMINÉE EN MARBRE ET VITRINES DE LA GALÉRIE DE TABLEAUX.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

ECKE IN DER BILDER-GALLERIE DES FOLKWANG-MUSEUMS. IN JEDER ECKE DES SAALES BEFINDET SICH EIN KAMIN MIT VITRINEN.

COIN DE LA GALÉRIE DE TABLEAUX (DANS CHACUN DES COINS DE CETTE GALÉRIE SE TROUVE UNE CHEMINÉE PAREILLE). *

REDAKTION VON SEITE 249—272: PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. NOVEMBER-HEFT.

Das Museum »Folkwang« in Hagen.

(Schluss.)

Was die eigentliche Form der Säule betrifft, so gibt sie die Lage der in ihr befindlichen Träger an. Ein Schnitt würde genügen, um diese Stellung erkenntlich zu machen; die Kontur der Säule folgt der der Träger selbst. Im Schnitt dargestellt, geht diese Kontur von einem Winkel aus, den sie übertreibt; folgt dann dem Flantsch des Trägers und höhlt sich im Zwischenraum des ersten und zweiten Trägers; nimmt und verfolgt dann eine andere Richtung und macht den Winkel von neuem kenntlich. Bei dieser Wendung bildet die Linie eine Höhlung, um sich mit dem Steg des Trägers wieder zu vereinen; sie würde diese bis zum anderen Winkel, der am Flantsch hervortritt, verfolgt haben, wenn ich nicht vorhergesehen hätte, dass eine so gleichmässige und ununterbrochene Fläche, eine *tote* Fläche gewesen wäre. Das Licht musste auf dieser Fläche spielen und sich gleich einer Welle heben und senken; — diese würde sich am Fusse der Säule, wo sie ihr Leben und ihre Berechtigung hernimmt, aufrichten, und sich an dem Vorsprung des Kapitäls brechen, wo andere Elemente sich um den Vorrang, das Mauerwerk der Bogen zu tragen und Leben zu erzeugen, streiten. — Ich frage mich jetzt oft, ob die vier Zähne, welche vom Kapitäl dieser Säulen hervorragen, nicht eine zu grosse Betonung erhalten haben. Durch sie wurde es mir leichter, die Säulen mit den Bogen zu verbinden; und aus diesem Bedürfnis heraus sind sie entstanden; und dies Bedürfnis rechtfertigt sie auch in meinen Augen.

Es ist selbstverständlich, dass ich nur *das Verfahren,* die Art auf welche ich in diesem Museum alle architektonischen Skulptur-Elemente geschaffen habe, verteidige und deren Fortbestehen ich verkünde; was die Formen selbst betrifft, so ist es nicht meine Sache, sie zu verteidigen. Ich offenbare ihr Innerstes, ihre Seele; ich sage, dass sie nach der Art der antiken Formen und Ornamente entstanden sind. Ich kann mich nicht enthalten, das zu erwähnen, was ich Dem verdanke, der besser als irgend einer in ihr Geheimnis gedrungen ist. Der Graf H. Kessler nahm sich die Mühe, uns in alles, was er von ihnen wusste, einzuführen, und er hat uns dies in dem interessanten Artikel, der im »Pan« und als Broschüre unter dem Titel »Kunst und Religion« erschienen ist, klar gelegt.

Er sagte, dass der Rhythmus der unumschränkte Schöpfer und das gebieterische Gesetz der griechischen Architektur sei, und um seine Lehre zu ergänzen, müsste man jetzt *dieser* Entwickelung ihren Wert beimessen, dass nämlich der Schrecken des Todes, die Abscheu gegen tote Flächen bei den

PROF. H. VAN DE VELDE. *Thür im Folkwang-Museum.*

Griechen das Bedürfnis der Ornamente hervorrief, welchen sie keine andere Funktion, kein anderes Symbol beimaßen, als dort Leben zu erwecken, wo sonst nur Tod und seine eisige Frucht geherrscht hätten. Ich habe diesen Gedanken in meinem Vortrag »Die prinzipiellen Erklärungen« weiter entwickelt. Heute erscheint mir dieser Gedanke »Nietzscheanisch«. Ist er nicht die Basis seiner »*Geburt der Tragödie*«?

Es wird bald klar werden, dass nichts mehr in der Architektur anders als *vernünftig* gemacht werden kann; die Beweislehre der Eisen-Konstruktion ist unwiderstehlich -- und man bedenke, dass die Holz-Konstruktion wie z. B. die der skandinavischen Villen und der Thüringer Häuser, beinahe ebenso unverdorben wie die des Eisens geblieben ist. Es scheint, dass die Backsteine — vielleicht weil ihr Format einem Spielzeug gleicht — besonders zur Abirrung geführt haben, und dass diese keine Grenzen mehr kannte, als Stuck und Zement ihre natürlichen Komplizen wurden. — Wenn wir erst wieder im Besitz unserer Gesundheit sind und keine beständigen Anstrengungen mehr zu machen brauchen, um unsere Gedanken und die der andern, welche nur zu gern entschlüpfen, auf eine gesunde und vernünftige Ausübung der Konstruktion zurückzuführen, dann werden wir mehr Muße haben, an Raffiniertheiten zu denken, und werden mehr Verständnis haben für diesen Abscheu der Griechen gegen tote Flächen, und werden wie sie, unwiderstehlich dazu getrieben werden, dort Leben hervorzurufen, wo es uns fehlt, dort, wo es uns inständig dazu auffordert.

Es war das Gefühl, welches diese neue Ornamentik auf den Stufen der grossen Treppe hervorrief, welche von der Halle in das Stockwerk führt, wo sich die für Malerei und orientalische Kunst-Werke bestimmten Säle befinden. Zu diesem Grauen einer breiten, hohen Wand, wo nichts von Leben zeugte, gesellte sich noch das dieser so roh in die Wände eingefügten Stufen. Dieser doppelte Widerwillen trieb mich zur Schöpfung jener Form, die vermuten lässt, dass die Linie der Stufen über die Wand-Fläche gleitet, oder auch, dass diese vorherrschende und fundamentale Linie an der Wand ihren Ursprung nimmt, wo ein nach den Gesetzen des Rhythmus und des Spiels von Licht und Schatten geschaffenes Ornament, sein eigenes Leben und das der führenden Linie der Stufen erweckt.

Die Treppe bot eine grössere zu überwindende Schwierigkeit. Ich suchte lange nach einer Lösung für das Geländer, die mir durch den Zuschnitt der Stufen bedeutend erschwert wurde. Als ich gefunden hatte in welcher Art jedem Tritte eine schmiedeiserne Geländer-Docke angebracht werden sollte, (diese greift mittels einer flachen Lasche unter das Stufen-Profil und ist dort angebolzt, während zwei Seitenarme dieser Geländer-Docke, die auf der Trittfläche ruhen, hufeisenförmig nach oben streben), schien sie mir so klar und einfach, dass ich mich beinahe schämte, so lange über solche Sache nachgedacht zu haben, welche sicher der kommenden Generation nichts mehr zu schaffen machen wird.

* * *

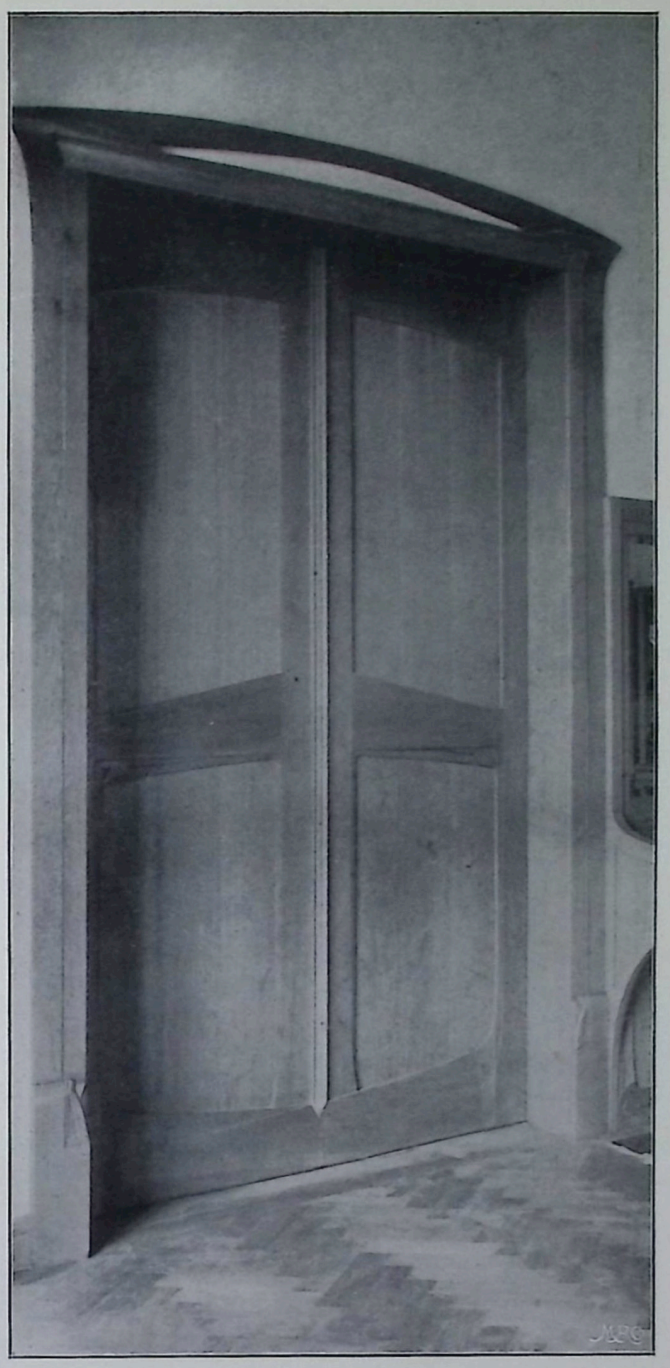
Ich kann nicht daran denken, alles zu schildern, was dieses »Osthaus-Museum« enthält (denn ich glaube, dass dieser Name ihm eher haften bleiben wird, als der Name »Folkwang« der Wohnsitz der Göttin Freia). Ich kann nicht daran denken, alle Lösungen noch einmal zu erwähnen, die die Kommission von Kunst-Richtern, die ich mir in Gedanken vorstelle, und von der ich jetzt den Doktor-Titel erwarte, mir aufgab und auch erhielt.

Ich habe hier definiert, durch welche Schöpfungs-Verfahren ich zum Resultat gelangte, und durch die Reihe von Reproduktionen, die dieses und das vorige Heft enthalten, vermag das Publikum ein Urteil über mein letztes Werk zu fällen. Aber ich will bei dieser Gelegenheit widerlegen, was gewisse Leute prophezeihen, nämlich dass meine Prinzipien mich in eine Sackgasse führen würden; was andere behaupten, dass meine Prinzipien von einem Puritanismus wären, der drohte unfruchtbar zu werden und unfruchtbar zu machen. — Erstens sehe ich nicht, warum der, welcher versucht, alles was er zu schaffen hat, mittels seiner Vernunft zu lösen, notgedrungen am Ende des Lieds in eine Sackgasse laufen muss. Eine von Gründen gestützte und vernünftige Sache trägt ihren Ausgang in sich selbst; und dieser Ausgang führt auf das Fruchtbarste im Leben.

Kein Grund ist es auch, dass ein Weg, welcher streng vorgezogen ist, und der keine Seiten-Alleen hat, wohin der, welcher sich daraufwagt, seine Schritte lenken könnte, unvermeidlich in eine Sackgasse führt. — Zwei Berge, die das Thal einschliessen, zwingen das Gewässer auch, seinen Lauf dem mächtigen und fruchtbaren Fluss entgegen zu nehmen. Prinzipien, die auf so soliden und einfachen Grundlagen, wie die der »Existenz-Berechtigung« und der »Folgerichtigkeit« ruhen, (siehe meinen Artikel Innen-Dekoration, April-Heft) können uns wohl keine grössere Freiheit lassen, als der Bach des Thales sie besitzt, aber so gewiss wie dieser einer höheren Bestimmung entgegengeht, werden wir den *Stil* erreichen! Die Folge unserer Werke ist ebenso launenhaft und verschiedenartig wie der Lauf des Baches; und diejenigen, welche nicht gegen sie gewappnet sind, kosten diese Launen und Veränderlichkeiten.

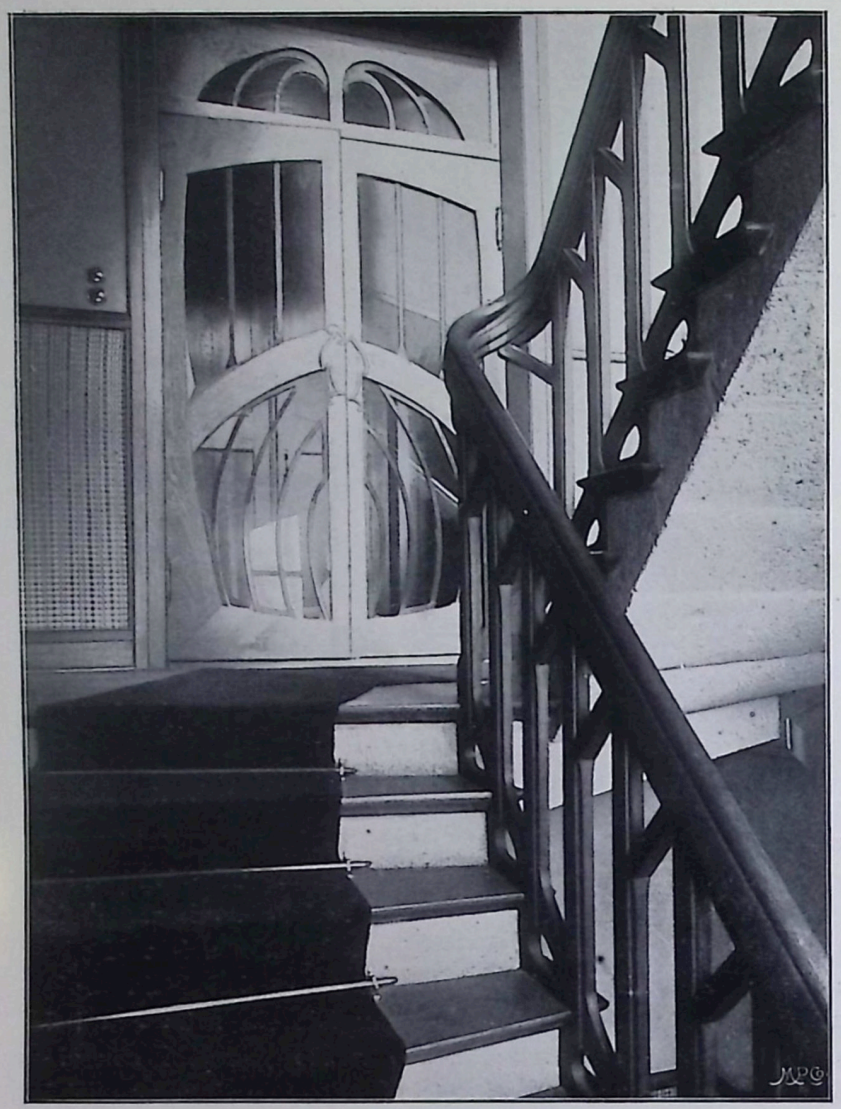
Was diejenigen, welche diese Prinzipien bekämpfen, am meisten zu genieren scheint, ist die Thatsache, *dass es gerade Prinzipien sind,* und dass diese ausserdem noch eine geistige Anstrengung erfordern, an die sie nicht mehr gewöhnt sind. — Sind wir am Ende der Welt, oder ist diese in die Sackgasse des trockensten Puritanismus geraten, weil wir uns auf eine formelle und einfache Regel der Konstruktion berufen, in welcher ich wohl den geheimen Zug unserer Zeit entdecke, welche, nachdem sie alles kontrolliert hat, sich nur noch mit *den* Sachen begnügt — einerlei auf welchem Gebiet — welche ihr nach diesem Examen noch vernünftig, mächtig und fähig scheinen, anderes noch vernünftigeres und mächtigeres nach sich zu ziehen?

Sobald es sich um Eisen-Konstruktionen oder die Konstruktion von Maschinen handelt, wird niemand von Unfruchtbarkeit oder Puritanismus



PROF. H. VAN DE VELDE. *Thür im Folkwang-Museum.*

betreffs der Prinzipien, welche die Ingenieure leiten, sprechen; allen scheinen die Wege, die der Zukunft entgegenführen, klar und offen. Warum mir die Trockenheit und die Logik eines Vernunfts-Schlusses vorwerfen, welche doch gleichfalls zur Schöpfung der Maschinen, der Türme und der eisernen Schiffe geführt haben, und welche den Prinzipien entsprechen, welche die Griechen zur Errichtung ihrer Tempel und die Goten zum Bau der Kathedralen brachten. — Der Triumph, der einstimmig den Maschinen in der Düsseldorfer Ausstellung zugesprochen wurde, wird umsomehr dazu beitragen, diese Wahrheit, die man in That umsetzen wird,



PROF. HENRY VAN DE VELDE. *Treppe im Folkwang-Museum.*

zur Erkenntnis zu bringen, als gerade diesem *künstlerischen Wert* und diesem *mächtigen Kunst-Gefühl,* das sie hervorrufen, dieser Triumph zuzuschreiben ist.

Vielen war dies wie eine Offenbarung; (was heute augenscheinlich scheint, hatten wir schon damals in meinem Buch »*Renaissance im Kunst-Gewerbe*« in dem Kapitel »Der Ingenieur als Künstler« ausgedrückt), und von heute an kann niemand mehr behaupten, dass ein Werk, das auf der genauen Basis dessen, was es sein *soll,* aufgebaut ist, nicht zur Schönheit gelangen kann. Es war nicht möglich, dass sie mit einem Schlage die Schönheit erreichen konnten, aber heute ist sie zum Durchbruch gekommen und blendet uns die Augen.

Wenn wir den Kathedralen und griechischen Tempeln so nahe ständen, wie diesen Maschinen, so würden wir auch in jenen das Vernünftige schliessen und die Berechnung, aus denen sie entstanden sind, entdecken. Und es ist gewiss, dass der Mensch des Mittelalters und der Grieche den Prinzipien, die ihnen Kirchen und Tempel schenkten, gleichviel huldigten, wie dem künstlerischen Geist, welcher diese Prinzipien nutzbar machte. — Die Willkür muss wirklich unsere heutigen Köpfe arg zugerichtet haben, wenn wir unser Recht, ein vernünftiges und wohl überdachtes Werk zu schaffen, verteidigen müssen. Ein ganzer Teil der Menschheit schreit nach Willkür, wie ein Kind nach seinem Daumen; ich denke, die Menschen haben jedoch Zeit genug gehabt, um zu bemerken, dass aus ihrem Daumen kein Tropfen Milch herausfloss, und dass die willkürlichen Praktiken eine ebenso betrügliche Nahrung für ihren Geschmack waren. Man hat Mode auf Mode und nicht Stil auf Stil gehäuft, wie viele es wohl behaupten.

Seit dem Altertum, ist es das zweitemal, dass wir vor demselben intensiven Bedürfnis, uns auszudrücken, stehen. — Von Tag zu Tag erkennen wir besser, alles was uns umgibt; wir sehen die Dinge endlich in ihrem wahren Licht, und die Menschen erscheinen uns so, wie sie *in Wirklichkeit* sind. Die Augen erkranken auf die Länge der Zeit vom Zuvielsehen und vom Nichtvergessen können, was sie gesehen haben. Dann vollzieht die Vernunft die Heilung; sie sticht das Auge, in der Art wie der Arzt den Star sticht, und leitet alsdann die Schritte der so operierten Menschheit, welche *zuerst,* folgsam ist, *weil sie noch nicht allzu deutlich sieht.*

Ich habe gesagt, dass es seit dem Altertum das zweitemal ist, dass wir uns bewusst werden, was wir sind, und dass wir erkennen, was wir bedürfen. Man versteht wohl, dass ich mit dem erstenmale das Zeitalter der Gotik meine. In jener Zeit haben unsere Vorfahren wirklich Dinge vollbracht, an denen wir Beispiel nehmen können. Was sie zu erringen, und dem sie eine bestimmte Richtung zu geben hatten, waren die Karakter-Eigentümlichkeiten, welche Jahrhunderte langsam zurechtgemodelt hatten; und was nun wir zu erringen und auszudrücken haben, ist genau dasselbe.

Ein langer Zeitraum ist jetzt verflossen, seit dem Augenblick, wo ein erhabener Wendepunkt dem Karakter und der Kunst der gotischen Epoche einen bestimmten Ausdruck gab. — Bald sind zehn Jahrhunderte einander gefolgt, seit dem Bau der Kathedralen und dem der Eifeltürme, der Ausstellungs-Hallen, der Bahnhöfe und der riesenhaften überseeischen Dampfer; nun verlangt alles, was sich

in diesem Zeitraum angehäuft hat, erkannt und zum Ausdruck gebracht zu werden. Solcher Ausgang ist unabwendbar und wird sich immer wiederholen.

Es ist menschlich, dass man bei jedem Wendepunkt den Höhepunkt erreicht zu haben glaubt; und überhaupt ist uns eine solche Illusion wohl zu gönnen. Auf diese Weise gehen wir bis zur Vollendung; d. h. bis zum vollkommensten Ausdruck unserer selbst, welcher die Eroberung aller Dinge ist, welche unser Wirkungskreis und unsere materiellen Bedürfnisse erheischen; aller Wahrheiten, welche Ersatz bieten für die uns verloren gegangenen religiösen Illusionen und moralischen Wertschätzungen, welche sich umgewertet haben, und uns andere geben werden, auf denen wir neue, fruchtbarere Regeln aufbauen können, weil sie uns mehr dem gegenüberstellen, was Bestimmtes in uns liegt und uns die Überzeugung liefern, dass nur in *uns selbst,* in unserm Hirn und unserem eigenen Blut die Quelle aller Kraft liegt. — H. VAN DE VELDE-WEIMAR.

Patriz Huber—Berlin †.

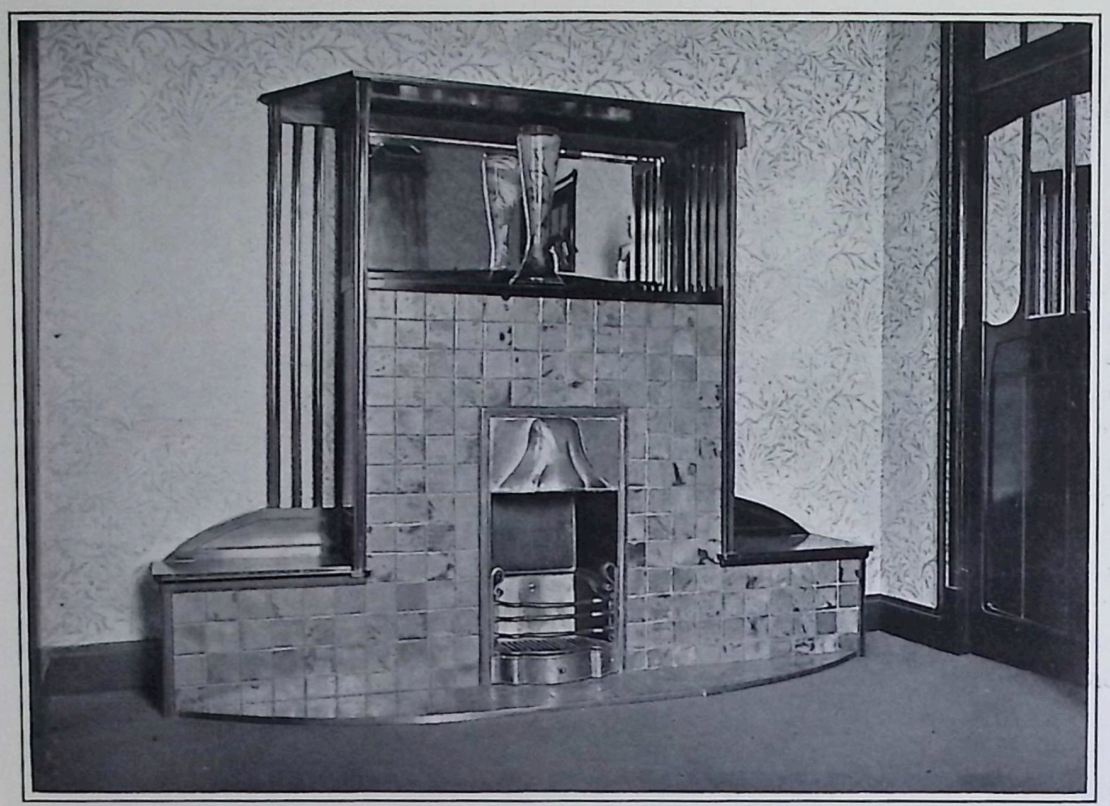
Der Tod herrscht unter uns, und sein letzter Streich, welcher Patriz Huber hinwegraffte, hat unsere schönsten Hoffnungen zu Schanden gemacht. Der Zufall hat es mir gegeben, dass wir uns persönlich kennen lernten, aber während der Stunden des Schaffens werden sich unsere Gedanken oft begegnet sein, und immer werden sie sich sympathisch begrüsst haben. Auf der Suche nach einer verstandesmässigen und folgerechten Konstruktion werden sie sich überholt haben, oder auch auf dem neuen Wege, den meine Linien-Ornamentik vielleicht geöffnet hatte.

Ich brauche nicht zu sagen, warum gerade jener mir am unmittelbarsten sympathisch war unter den Künstlern, welche die Darmstädter Kolonie bildeten. Es fiel in die Augen, dass er ein entschiedener und eifriger Anhänger der Prinzipien war, die auch ich vertrete. Patriz Huber verteidigte herrlich vergangenes Jahr auf der Darmstädter Ausstellung die Aussichten dieser Prinzipien, und er bezeugte sein volles Vertrauen zu ihnen, indem er nur sie allein Position nehmen liess. In diesem Künstler-Wettstreit war seine Haltung von vollkommener Korrektheit, und die Autorität, die er ausübte, hätte uns an seiner ausserordentlichen Jugend zweifeln lassen können. Er zählte damals 23 Jahre.

Ich entsinne mich, in den zwei Häusern, die er eingerichtet hatte, *entscheidende* Konstruktionen und Formen erkannt zu haben, die unserem Stil *erhalten bleiben werden.* — Um sich ihrer wieder zu erinnern, genügt es, das wertvolle Buch zu durchblättern, welches Herr Alexander Koch nach dieser Ausstellung herausgab, und sich bei dem Teil des Buches aufzuhalten, welcher Patriz Huber gewidmet ist. Er wurde darin gerade von demjenigen dem Publikum vorgeführt, welcher ihm unmittelbar und auf eine ebenso tragische Weise in den Tod folgte.

Die Karakteristik seines Werkes — ganz Vernunft und Logik — und die Entwickelung seiner Schöpfungen, die zu den normalsten gehören, gaben uns Anlass zu glauben, dass er selbst die Wechselfälle des Lebens, seine Schläge und Thorheiten beherrschen würde, und dass er ihnen die Autorität gegenüberstellen würde, in welcher er sich geübt hatte. Niemand konnte eine so alltägliche und

PROF. H. VAN DE VELDE. *Seiten-Thüre im Folkwang-Museum.*



Kamin im Arbeits-Zimmer des Herrn K. E. Osthaus zu Hagen (Entwurf nicht von Prof. van de Velde).

schreckliche Tragödie, niemand noch ein solches Ende für einen solchen Mann vorhersehen. —

Nur den Kämpfen mit *sich selbst,* nur der Gewaltthätigkeit gegen sein eigenes *Ich* — welches bei uns allen die Neigung hat, leicht von seiner eigenen Meinung etwas einzuräumen, um einen leichteren und gewisseren Erfolg zu erzielen; welches zur Feigheit neigt, bestehende Lösungen anzunehmen, die es ihm ermöglichen, sich jedem Forschen nach anderen und immer besseren Lösungen sich zu entziehen; welches dazu neigt, die Stimme des künstlerischen Gewissens und jener Notwendigkeit einzuschläfern, die uns immer mehr zur Schönheit heranziehen will — einer Reihe von tragischen Umständen *solcher Grösse* und *solcher Gewaltthätigkeit* gegen sein eigenes Ich glaubten wir diesen jungen Menschen geweiht und nicht dem Zufall irgend einer Leidenschaft. Die Leidenschaft für die Kunst *tötet* ebenso sicher und auf edlere Weise.*)

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

Prof. Henry van de Velde's kunstgewerbliches Seminar in Weimar.

Das kunstgewerbliche Seminar des Professors H. van de Velde wurde am 15. Oktober d. J. eröffnet und ist teils in einem zur Kunst-Schule gehörigen Gebäude, dem sogen. Prellerhaus, teils in den ehemaligen Ateliers Mardersteig eingerichtet. — Es dürfte in weitesten Kreisen der jungen Künstlerschaft und namentlich auch in der kunstgewerbl. Geschäfts-Welt mit ausser-gewöhnlichem Interesse der Entwickelung dieses Institutes gefolgt werden, weshalb wir nicht unterlassen wollen über die Ziele und die Organisation desselben hier näheres mitzuteilen. Nachdem *Grossherzog Ernst Ludwig* von Hessen bahnbrechend vorangegangen war, entschloss sich auch *Grossherzog Ernst Wilhelm* von Sachsen die Initiative zu einer Reorganisation zu ergreifen. Das kunstgewerbliche Seminar ist eine von der Kunst-Schule vollständig unabhängige Einrichtung. Es steht unter der alleinigen Leitung Prof. H. van de Velde's. Es wird vier Abteilungen umfassen, von denen drei sogleich eingerichtet werden. Die erste ist den privaten Arbeiten des Prof. H. van de Velde gewidmet; sie umfasst sein Privat-Atelier und diejenigen seiner Angestellten: Zeichner und Bildhauer. — Die zweite Abteilung besteht aus dem Schüler-Atelier, wo alle Zweige des Kunst-Gewerbes vertreten sein werden. In dieser Abteilung wird der Unterricht nicht auf das Studium des Entwerfens allein beschränkt sein, sondern diejenigen, welche ein Kunst-Handwerk beherrschen, können sich unter Prof. van de Velde's Leitung darin vervollkommnen, und finden dort die Räumlichkeit, sich einzurichten. — Die dritte Abteilung ist den Arbeiten vorbehalten, mit welchen das Institut sich mit Hinsicht auf die künstlerische Hebung des Kunst-Gewerbes im Großherzogtum Sachsen-Weimar beschäftigen wird.

Ausser dem Bureau, welches für Erteilung von Auskünften, Ratschlägen und für Korrekturen bestimmt ist, und welches schon seither thätig war, ist diese dritte Abteilung den Zeichnern und Modelleuren aller Fabrikanten und Handwerker des Großherzogtums geöffnet. Sie haben dort Gelegenheit unter Prof. van de Velde's Leitung Modelle und Pläne auszuführen, welche sie dann später in die Fabrik oder in das Atelier bringen. — Wir wollen

*) Über den reichen künstler. Nachlass Patriz Huber's bereiten wir eine umfangreiche Publikation vor. Die Redaktion.

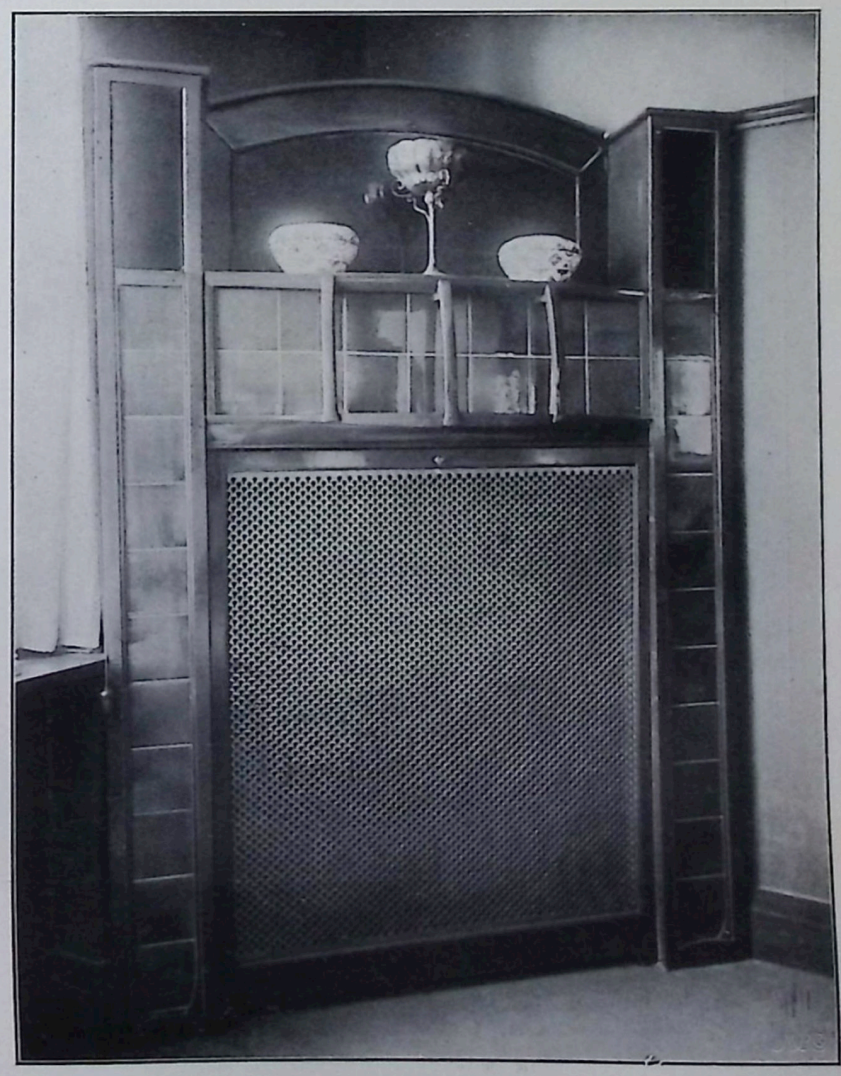
besonders auf die Vorteile hinweisen, welchen unsere Fabrikanten und Handwerker aus diesem Seminar ziehen. — Mit Rücksicht auf die Errichtung dieser dritten Abteilung ist hauptsächlich der Name Seminar gewählt worden. Dort bereitet sich in der That die Saat vor, welche zum moralischen und materiellen Nutzen unseres Kunst-Gewerbes im Großherzogtum gedeihen soll. Die Zeichner und Modelleure kommen mit ganz bestimmten Absichten in das Institut von Weimar, weil der Fabrikant oder Handwerksmeister ihren Angestellten angegeben haben, welche Reihe von Modellen oder welche Pläne und Entwürfe sie zurückzubringen haben. Bei ihrer Ankunft im Institut unterbreiten sie dem Direktor desselben diese Entwürfe; nach einer ersten Korrektur-Arbeit werden diese Entwürfe Modelle. Dieser Arbeit wohnt Prof. van de Velde bei; während dieser Arbeit steht er den Zeichnern und Modelleuren mit Rat und Unterweisungen bei, und wenn das so unter diesem Zusammenwirken entstandene Modell in die Fabrik oder in das Atelier kommt, trägt es wirklich den Karakter einer Saat, welche mit aller Sorgfalt und mit aller Wissenschaft behandelt ist, welche die Wahl von Modellen erheischt, die der Fabrik, die sie dann ausnutzt, das Renommée und den Vorteil sichern sollen. — Diese Modelle oder Pläne sind nichts Fremdes, wenn sie in die Fabrik oder in das Atelier zurückkommen, weil der damit beauftragte Zeichner oder Modelleur in grossem Maße dazu beigetragen hat. Mit derselben Freude, wie der Angestellte die Modelle und Pläne geschaffen hat, wird er, von Weimar nach der Fabrik zurückgekehrt, ihren weiteren Verlauf in der Fabrik verfolgen. — Durch die Einrichtung dieser Abteilung wird die künstlerische Fürsorge, welche Seine Königliche Hoheit der Großherzog seinem Lande zu spenden sich entschloss, wirksam. Wir hoffen, dass die Fabrikanten und Handwerker sich bald von den grossen Vorteilen überzeugen, welche das Interesse, das der Staat dafür hat, und die Ergebenheit Prof. van de Velde's in diesen Gedanken der künstlerischen Hebung der Industrieen des Großherzogtums Sachsen-Weimar ihnen bieten.

Die vierte Abteilung dieses neuen Institutes wird die Archive dieser »künstlerischen Hebung der Sächsisch-Weimarischen Industrieen« umfassen, und wird erst wahrhaft an einem geräumigeren Ort, als an dem, über welchen das Institut heute verfügt, gegründet werden können. Diese Archive werden alles vereinen, was auf diese »künstlerische Hebung« Bezug hat (Schriftstücke und Kritiken), dann die Sammlung aller im »Kunstgewerblichen Seminar zu Weimar« geschaffenen Modelle (plastische Modelle und Photographieen).

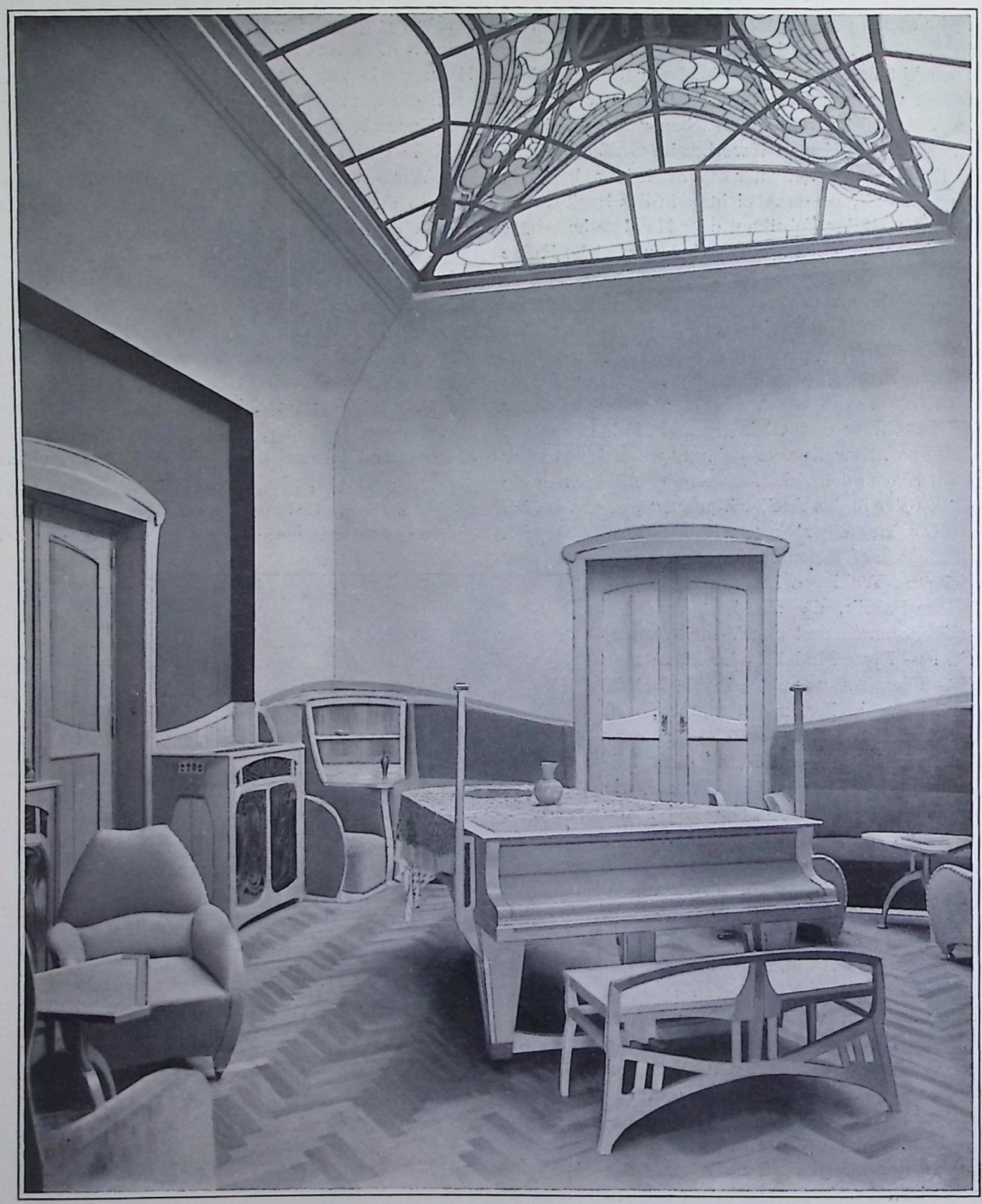
Wir erwarten voll Vertrauen die Ergebnisse, die aus der Thätigkeit des Institutes hervorgehen, das sich in seinem experimentalen Karakter von dem in *Darmstadt* gemachten Versuch unterscheidet. Seine finanziellen Resultate haben nicht wenig dazu beigetragen, den Feinden der Künstler Vorschub zu leisten, welche sich mit Leib und Seele der Aufgabe gewidmet haben, die der modernen Menschheit zukommt, sich wie sie in einen Stil auszusprechen.

Alle Anfragen, welche sich auf die drei letzten Abteilungen beziehen, sind an den Direktor des Kunstgewerblichen Seminars in Weimar zu richten.

(Wir entnehmen dieses zeitgemässe Programm des von dem kunstsinnigen Nachfolger Karl August's in's Leben gerufenen ersten modernen kunstgewerblichen Seminars der »Weimarischen Zeitung«.)

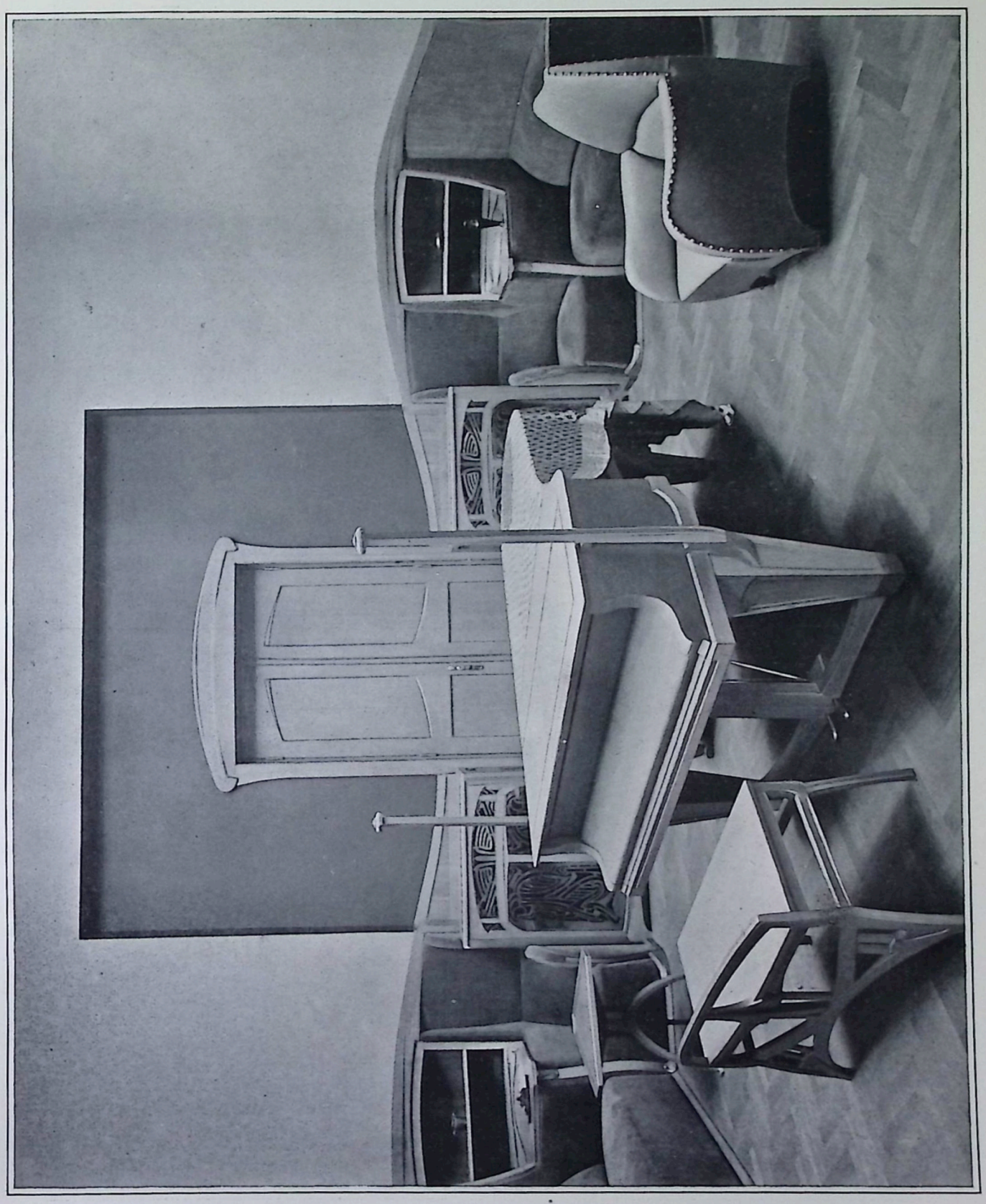


PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. *Heizkörper-Verkleidung.*



PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

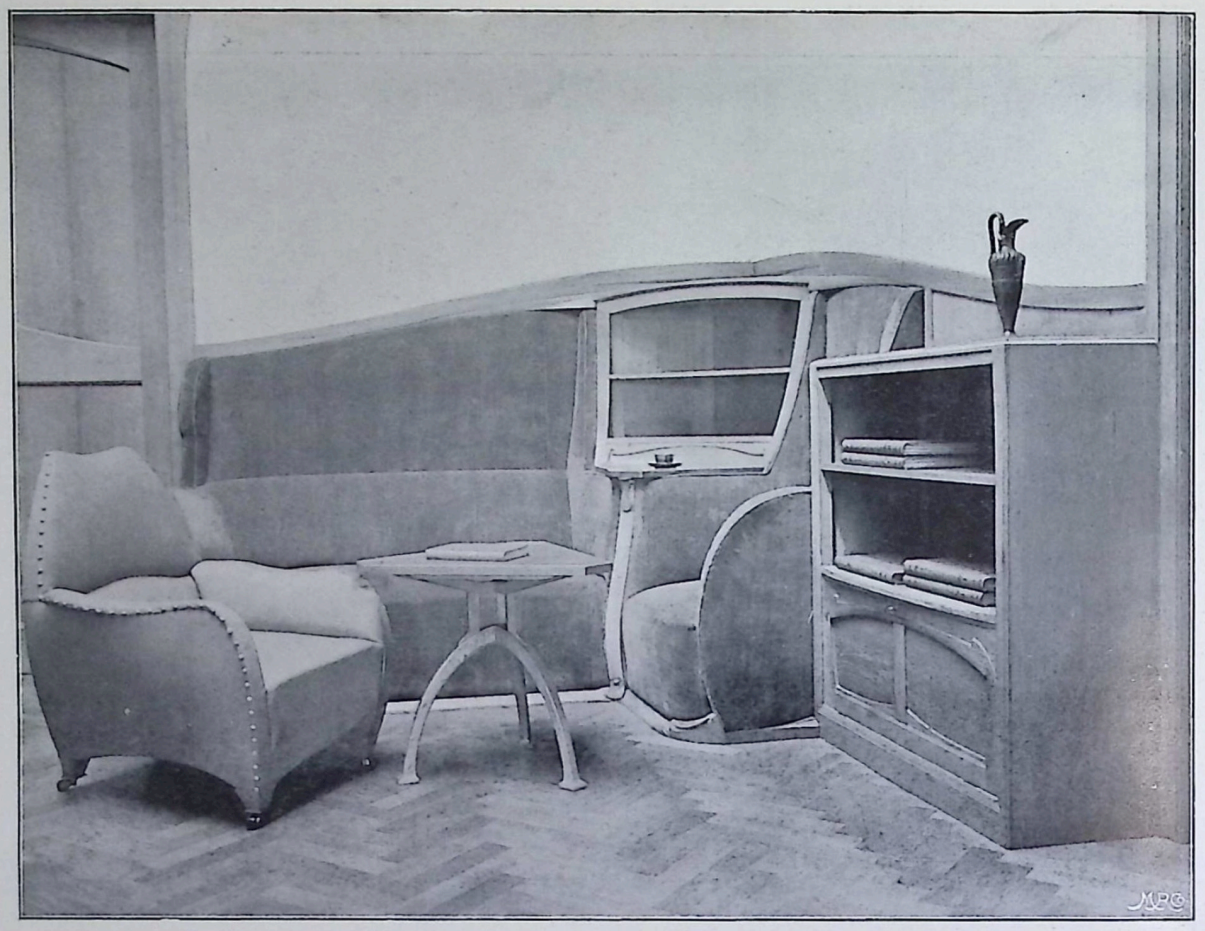
MUSIK-SALON IM FOLKWANG-MUSEUM. (DIE VON DEN FLÜGEL-FÜSSEN AUSGEHENDEN STREBEN TRAGEN MUSIK-PULTE FÜR SAITEN-INSTRUMENTE.) *

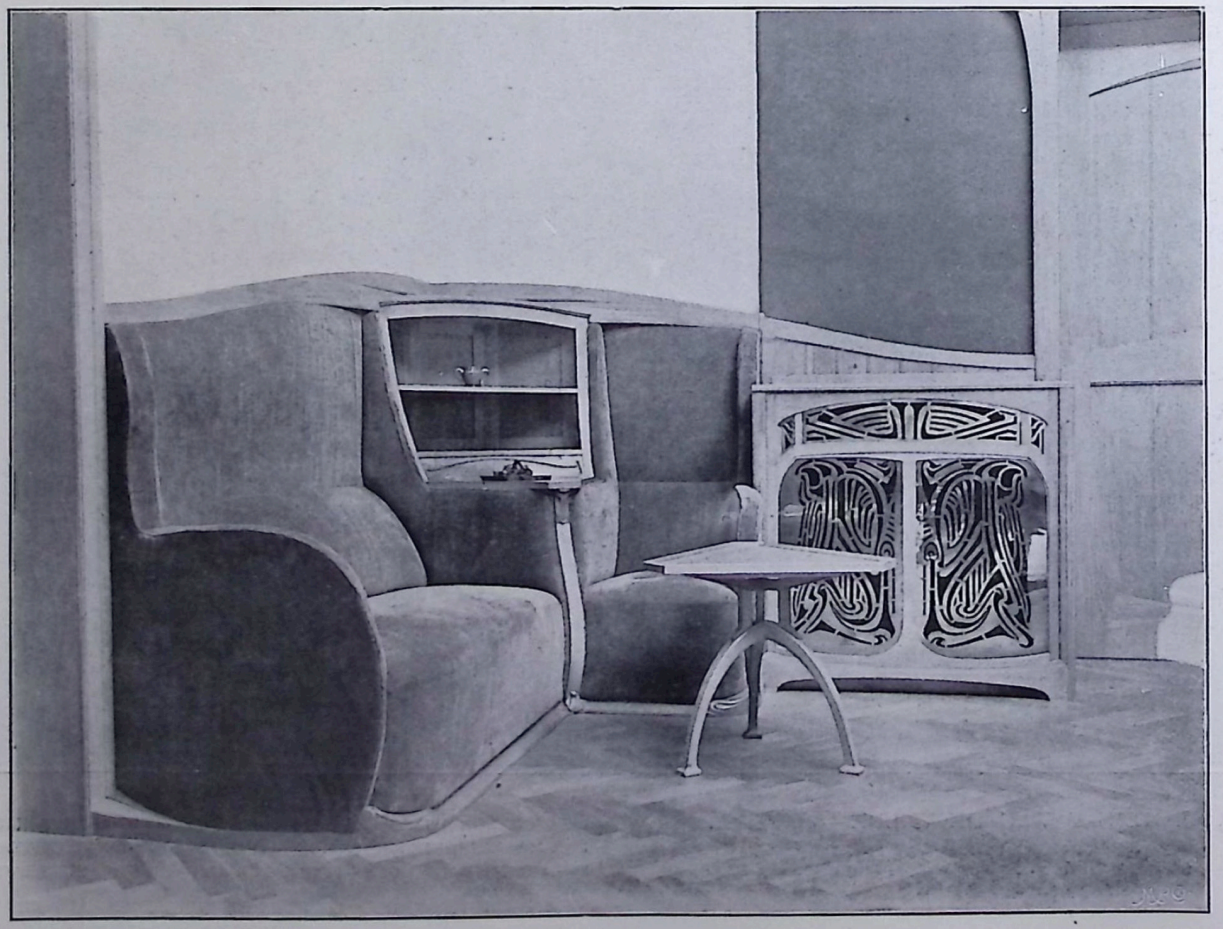


PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

MUSIK-SALON IM FOLKWANG-MUSEUM. DIE THÜR-UMRAHMUNG IST FÜR MALEREI, DIE PFEILER, DIE VOM FUSSE DES FLÜGELS AUSGEHEN, SIND BESTIMMT NOTEN-PULTE FÜR GEIGER ETC. ZU TRAGEN. *

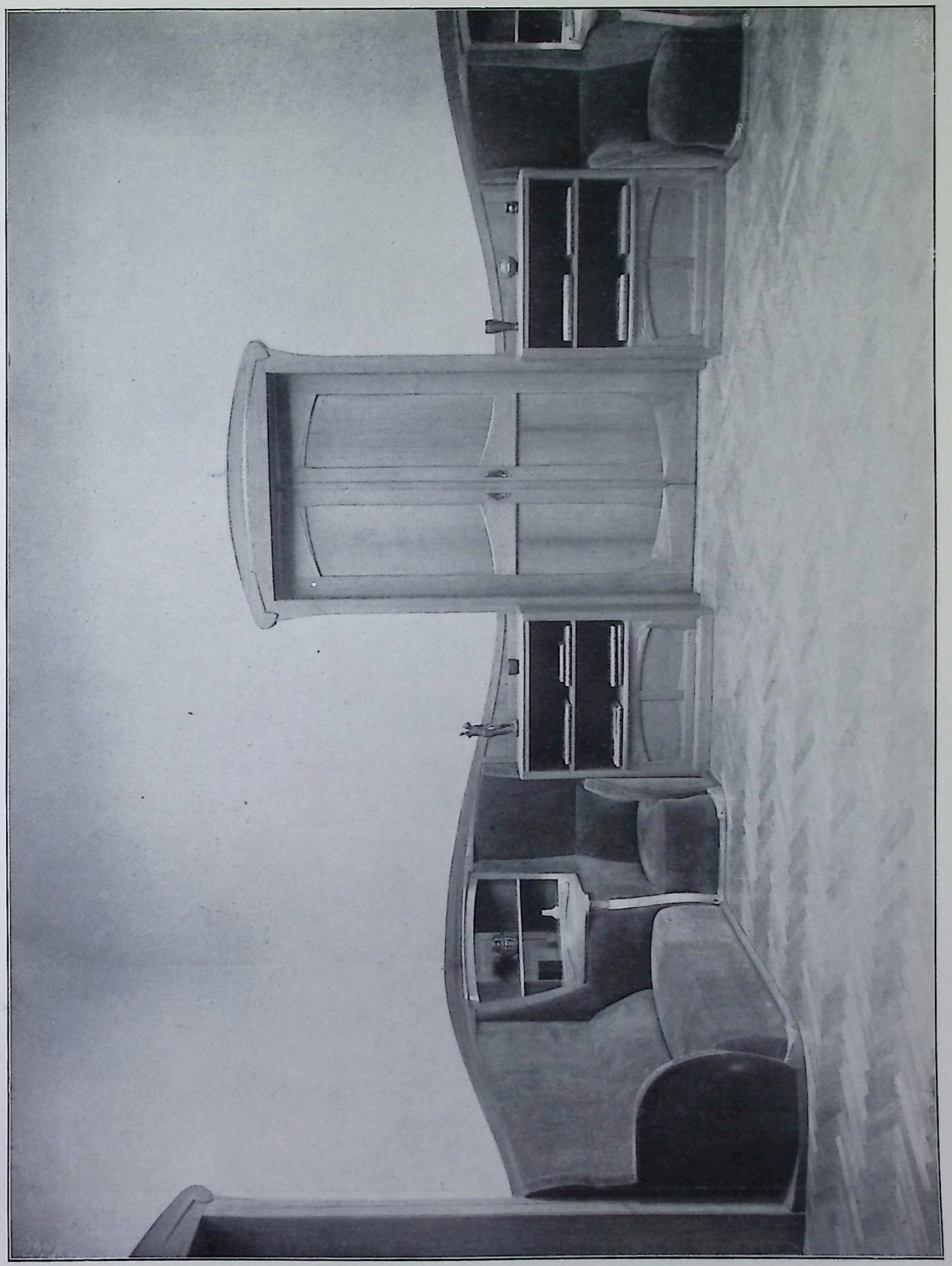
SALON DE MUSIQUE. L'ENCADREMENT FONCÉ AUTOUR DE LA PORTE EST RÉSERVÉ A UNE PEINTURE MURALE ET LES MONTANTS EN BOIS PARTANT DES PIEDS DU PIANO SONT DESTINÉS A SUPPORTER DES PUPITRES EN MÉTAL POUR INSTRUMENTS A CORDES!





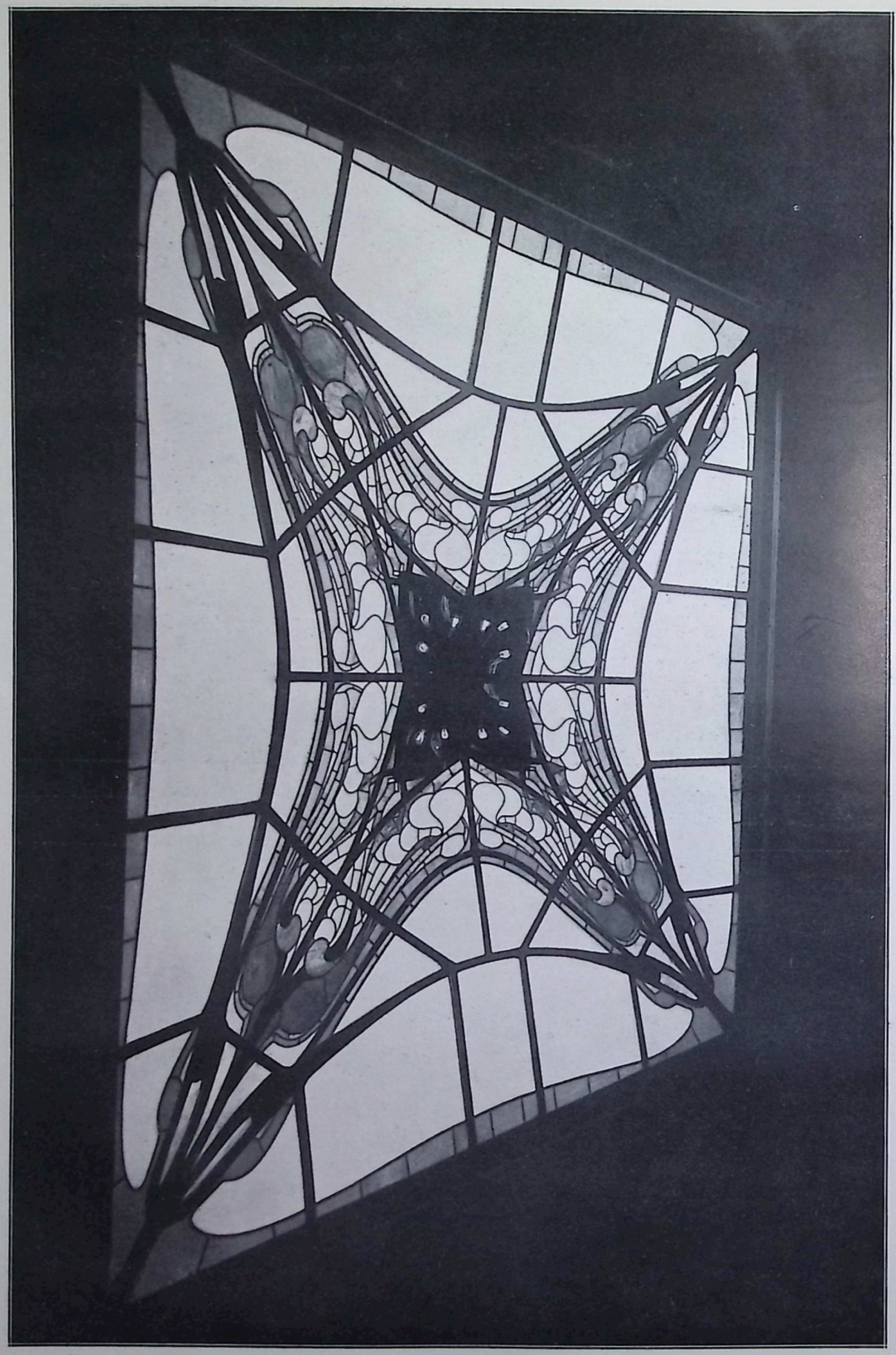
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

SOFA-ECKE IM MUSIK-ZIMMER DES FOLKWANG-MUSEUMS.
FRAGMENTS DU SALON DE MUSIQUE.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

PLAUDER-ECKE IM MUSIK-SALON DES FOLKWANG-MUSEUMS.
FRAGMENT DU SALON DE MUSIQUE.



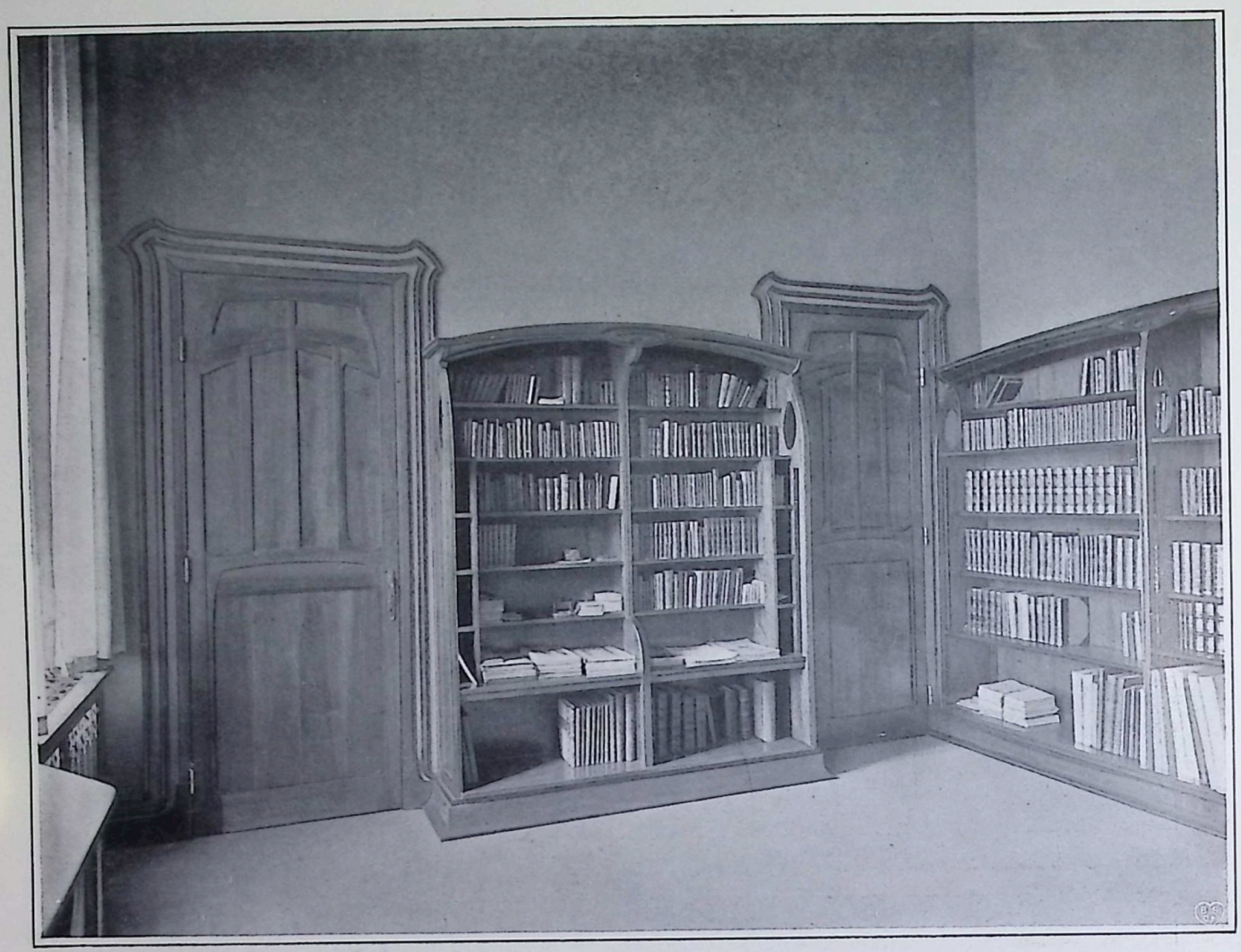
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

OBERLICHT MIT ELEKTRISCHEN LAMPEN IM MUSIK-SALON DES FOLKWANG-MUSEUMS.

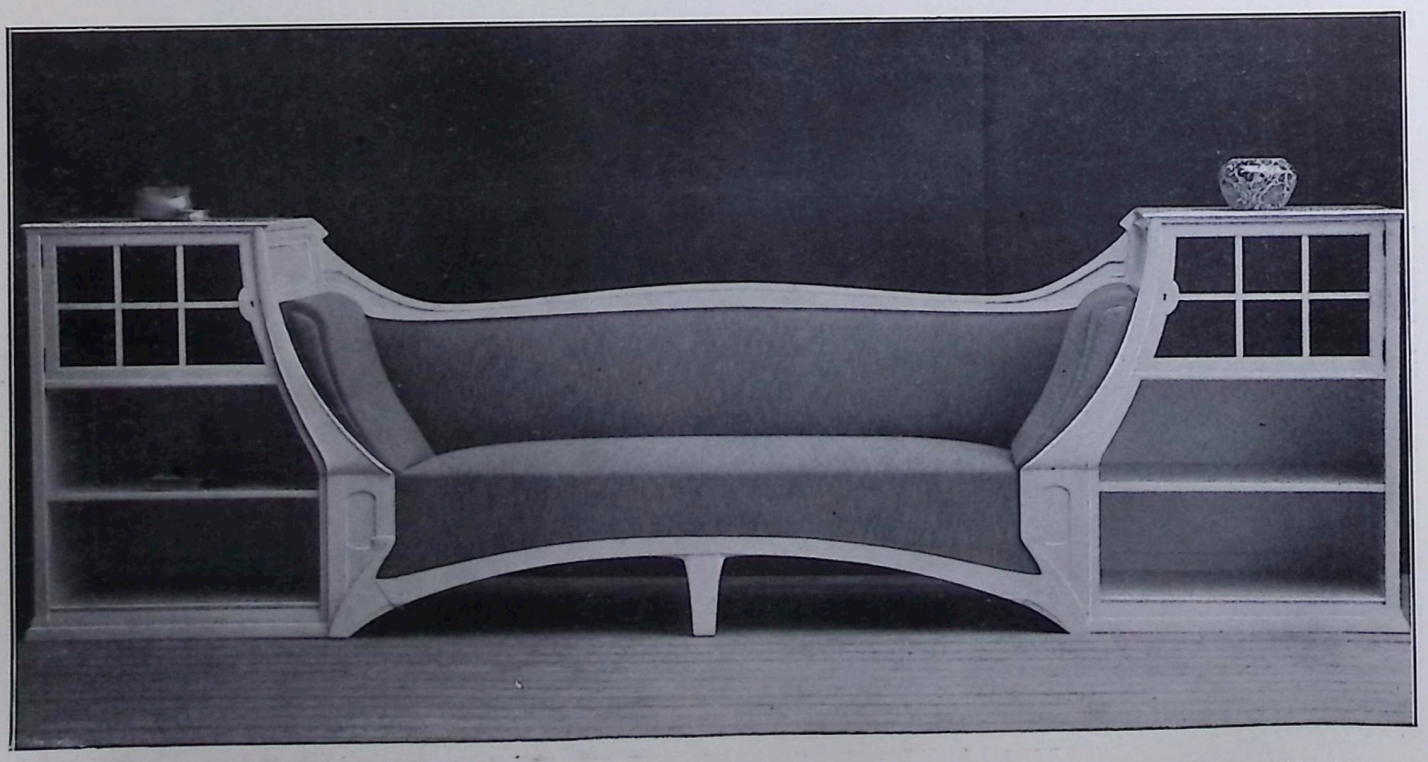
COUPOLE VITRÉE DU SALON DE MUSIQUE.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

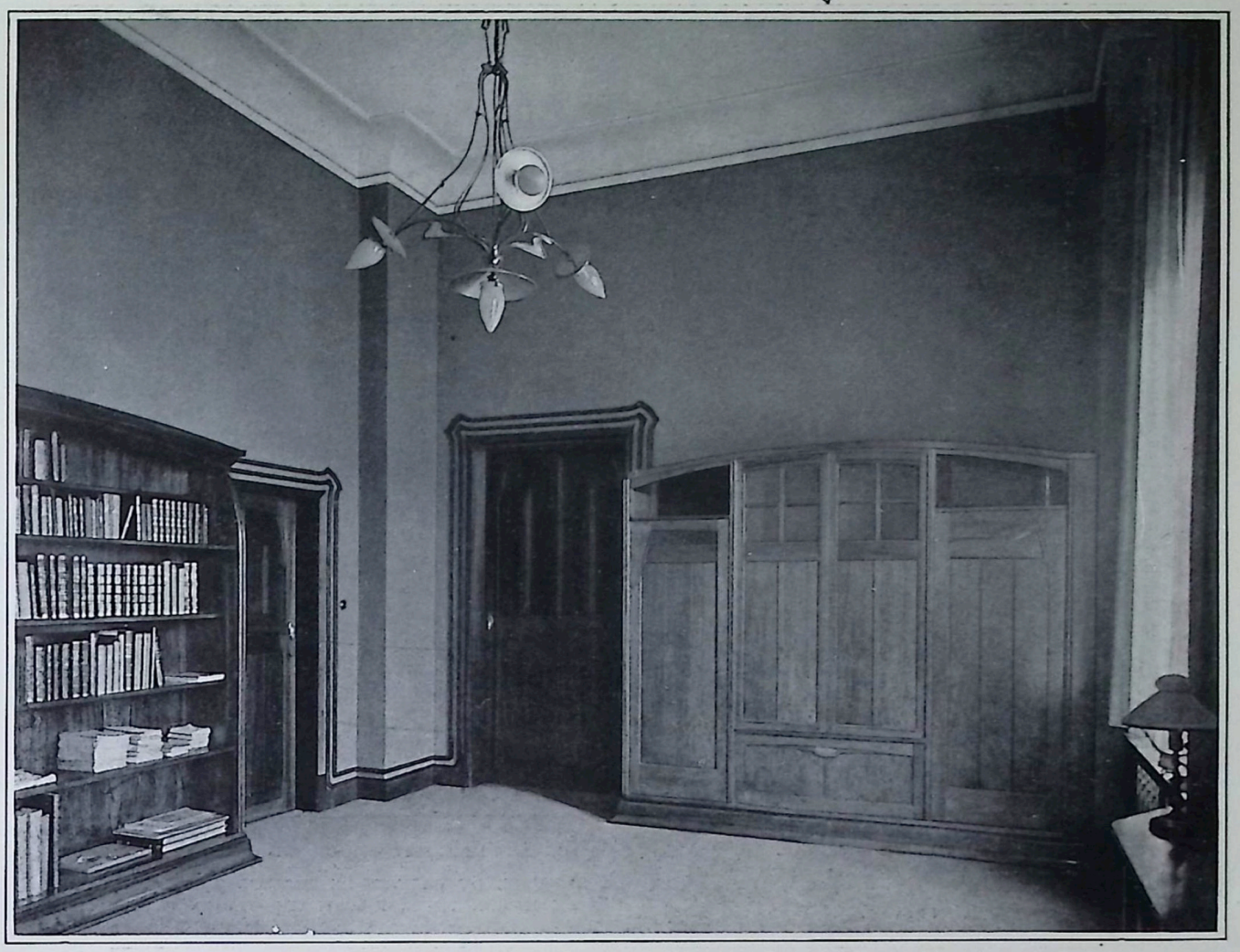
FENSTER AUS DEM TREPPENHAUSE (NICHT ZUM MUSEUM GEHÖRIG).
VITRAIL DE LA CAGE DE L'ESCALIER PRIVÉ DU MUSÉE. * *



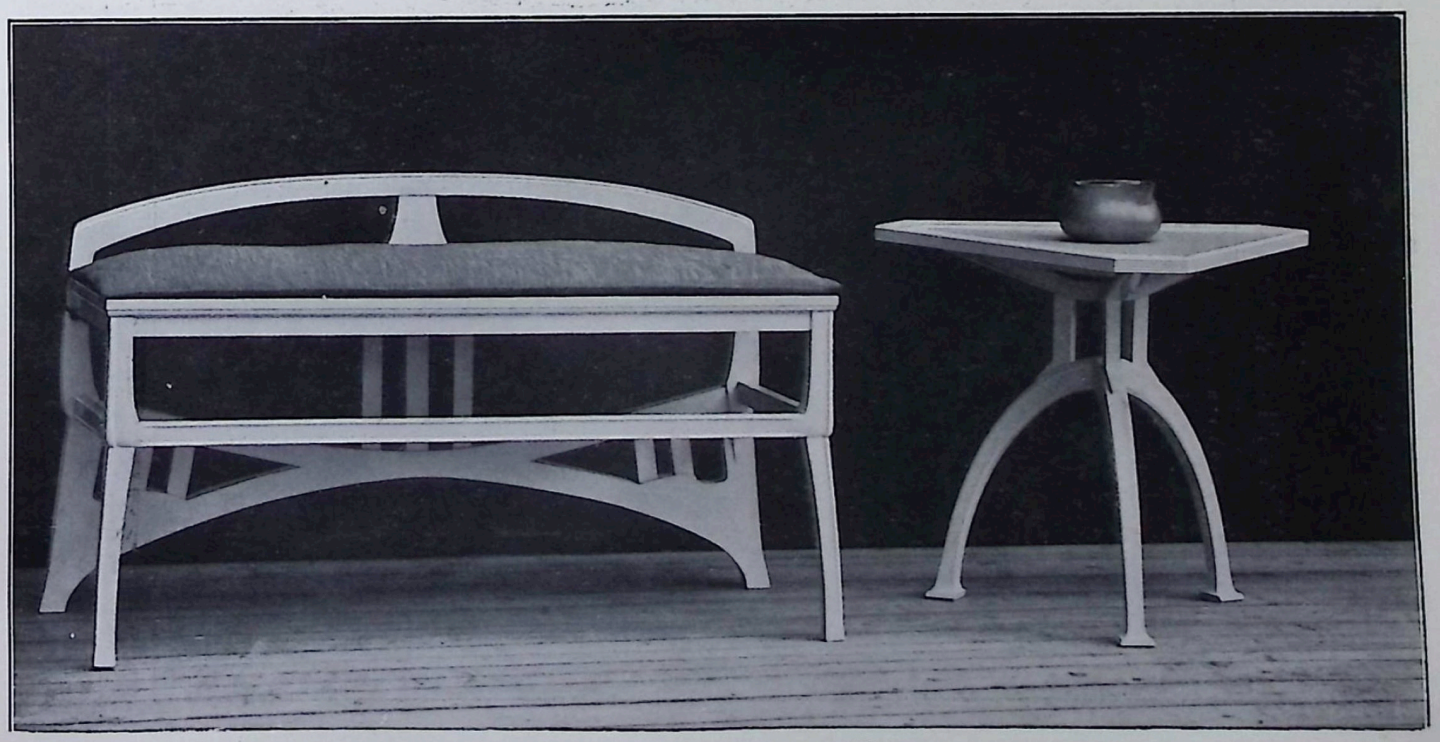
PROF. HENRY VAN DE VELDE--WEIMAR. ARBEITS-ZIMMER DES HERRN K. E. OSTHAUS, EIGENTÜMERS DES MUSEUMS.
CABINET DE TRAVAIL DE MR. K. E. OSTHAUS, PROPRIÉTAIRE DU MUSÉE.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. SALON-MÖBEL. * MEUBLES DE SALON. * DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG 1902.



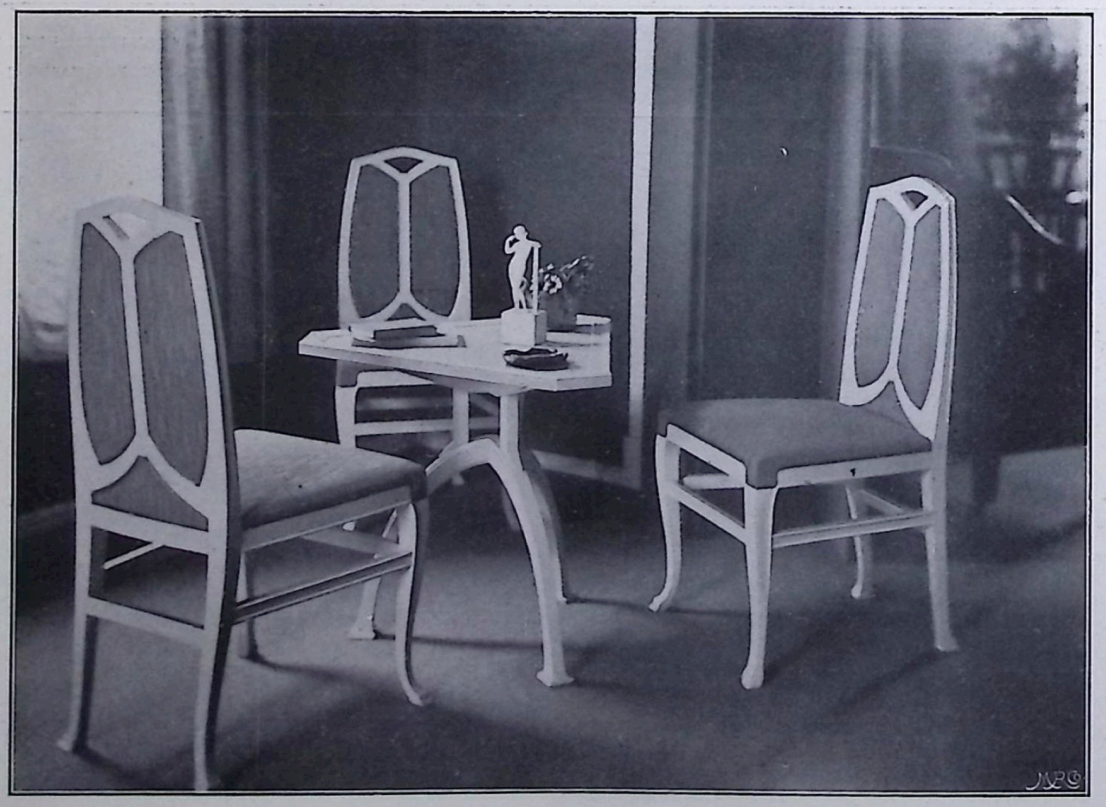
PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. ARBEITS-ZIMMER DES HERRN K. E. OSTHAUS, EIGENTÜMERS DES MUSEUMS.
CABINET DE TRAVAIL DE Mr. K. E. OSTHAUS, PROPRIÉTAIRE DU MUSÉE.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. SALON-MÖBEL. * MEUBLES DE SALON. * EXPOSITION A DÜSSELDORF 1902.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

SCHRANK IM ARBEITS-ZIMMER DES HERRN K. E. OSTHAUS.
ARMOIRE DU CABINET DE TRAVAIL DU PROPRIÉTAIRE DU MUSÉE, MR. K. E. OSTHAUS—HAGEN (WESTFALIE).

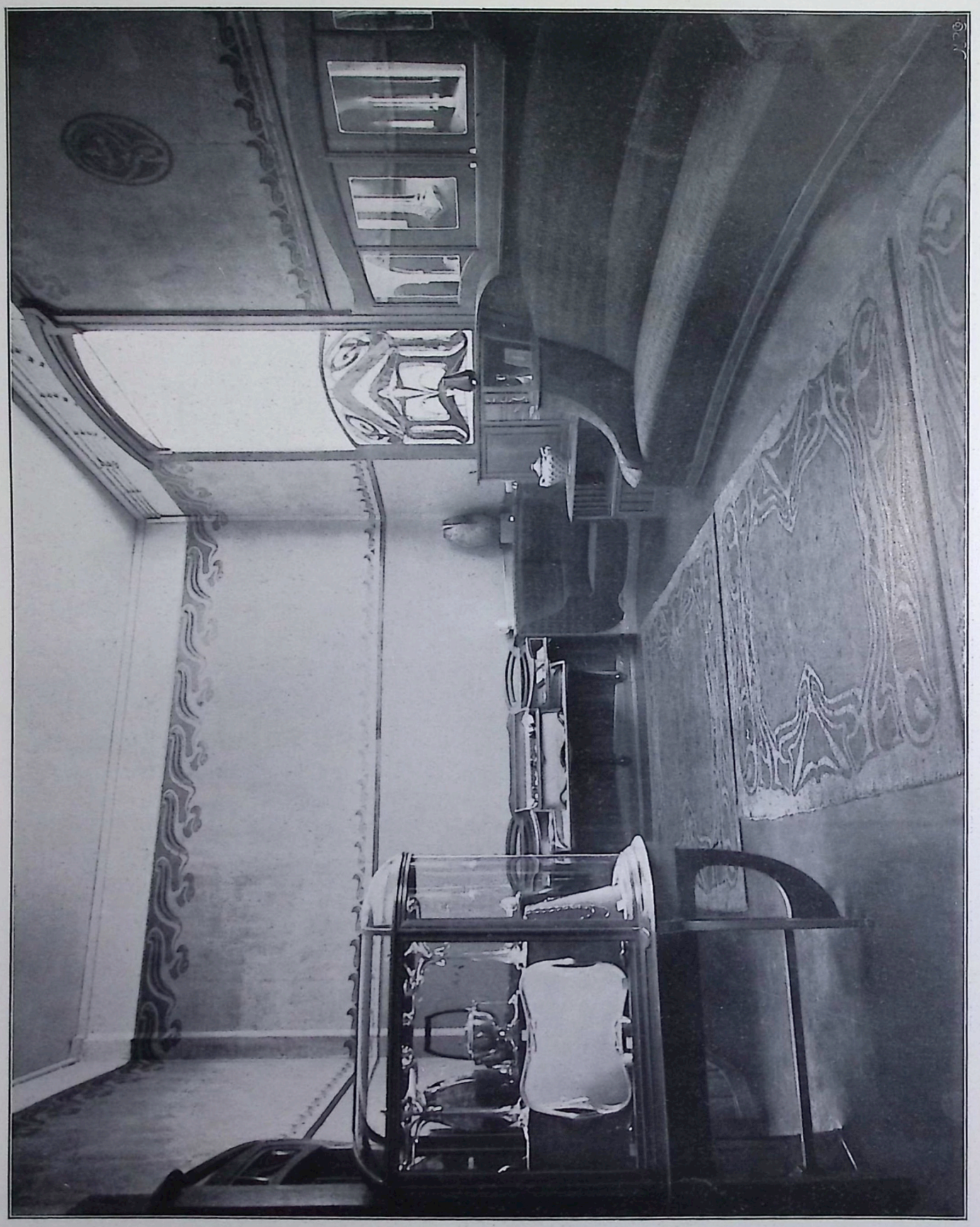


PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.

SALON-MÖBEL AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG 1902.
MEUBLES DE SALON. EXPOSITION A DÜSSELDORF 1902. *

PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.

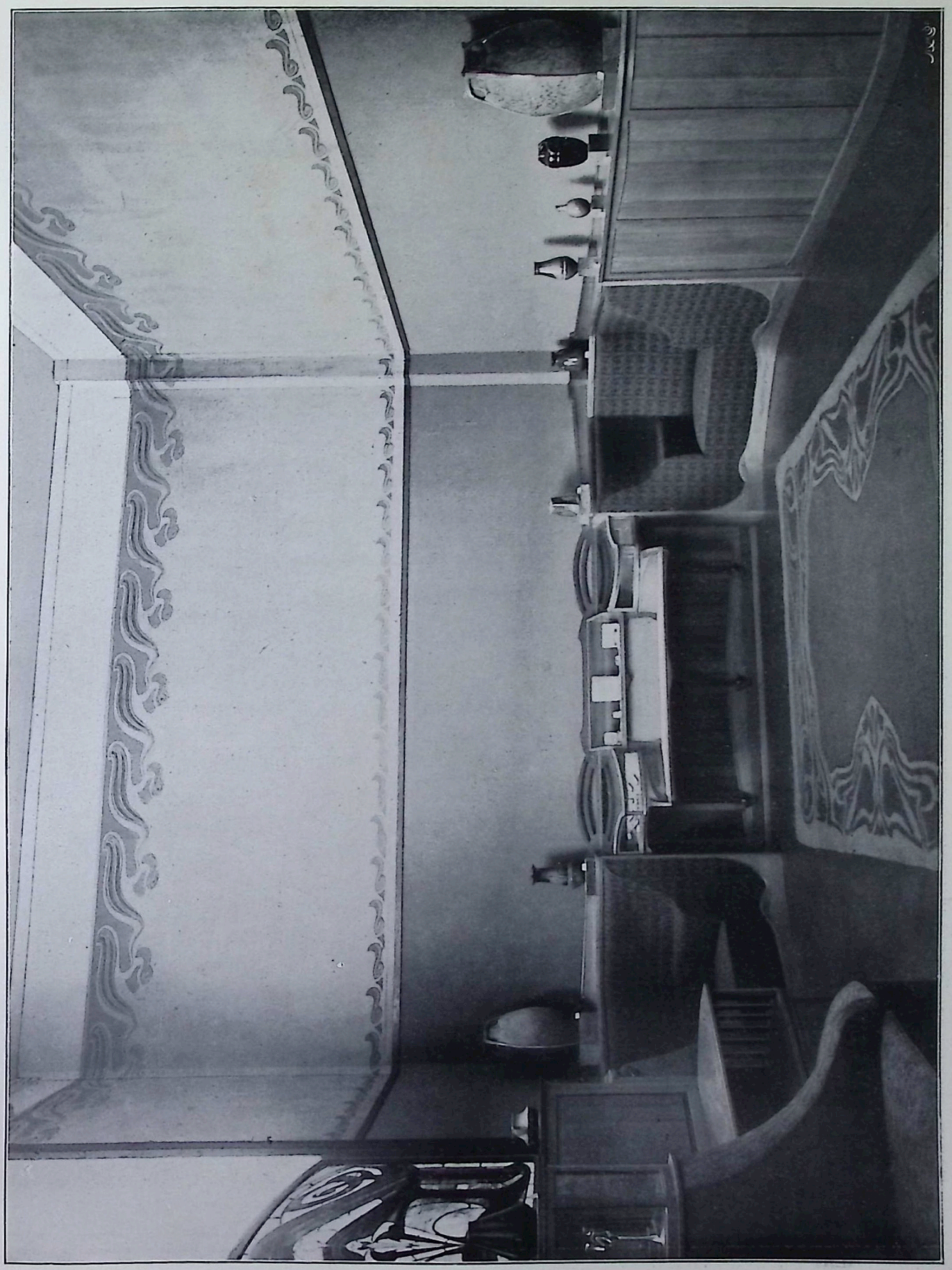
RAUM AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG. MÖBEL IN HELLEM EICHEN-HOLZ AUSGEFÜHRT VON H. STROUCKEN—KREFELD. * * EXPOSITION DE DÜSSELDORF. SALLE VAN DE VELDE. (FRAGMENT). MEUBLES EXÉCUTÉS PAR LA MAISON H. STROUCKEN—CREFELD.



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

RAUM AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG. TEPPICHE AUSGEFÜHRT VON DER KREFELDER TEPPICH-FABRIK A.-G. MÖBEL AUSGEFÜHRT VON H. STROUCKEN—KREFELD.

EXPOS. DE DÜSSELDORF. SALLE VAN DE VELDE. MEUBLES EXÉCUTÉS PAR LA MAISON H. STROUCKEN — CREFELD; TAPIS EXÉCUTÉS PAR LA «KREFELDER TEPPICH-FABRIK».



PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

RAUM AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG. STEINGUTGEFÄSSE AUSGEFÜHRT VON R. HANKE—HÖHR BEI COBLENZ.

EXPOS. DE DÜSSELDORF. SALLE VAN DE VELDE. CÉRAMIQUE EN COLLABORATION AVEC R. HANKE—HÖHR, PRÈS COBLENCE.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

FENSTER-PARTIE AUS DEM DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGS-RAUM. FARBIGES FENSTER' AUSGEFÜHRT VON W. HOLLER—KREFELD.

EXPOSITION DE DÜSSELDORF. SALLE VAN DE VELDE. (FRAGMENT). VITRAUX EXÉCUTÉS PAR W. HOLLER—CREFELD. *

REDAKTION VON SEITE 273—292: PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

INNEN-DEKORATION

MEIN-HEIM- MEIN-STOLZ

REICH-ILLUSTRIERTE KUNSTGEWERBL. ZEITSCHRIFT FÜR DEN GESAMTEN INNEREN AUSBAU.

Herausgegeben von Alexander Koch—Darmstadt.

Unter Mitwirkung von H. van de Velde—Berlin.

XIII. JAHRGANG. Darmstadt 1902. DEZEMBER-HEFT.

Muß das Schöne gefallen?

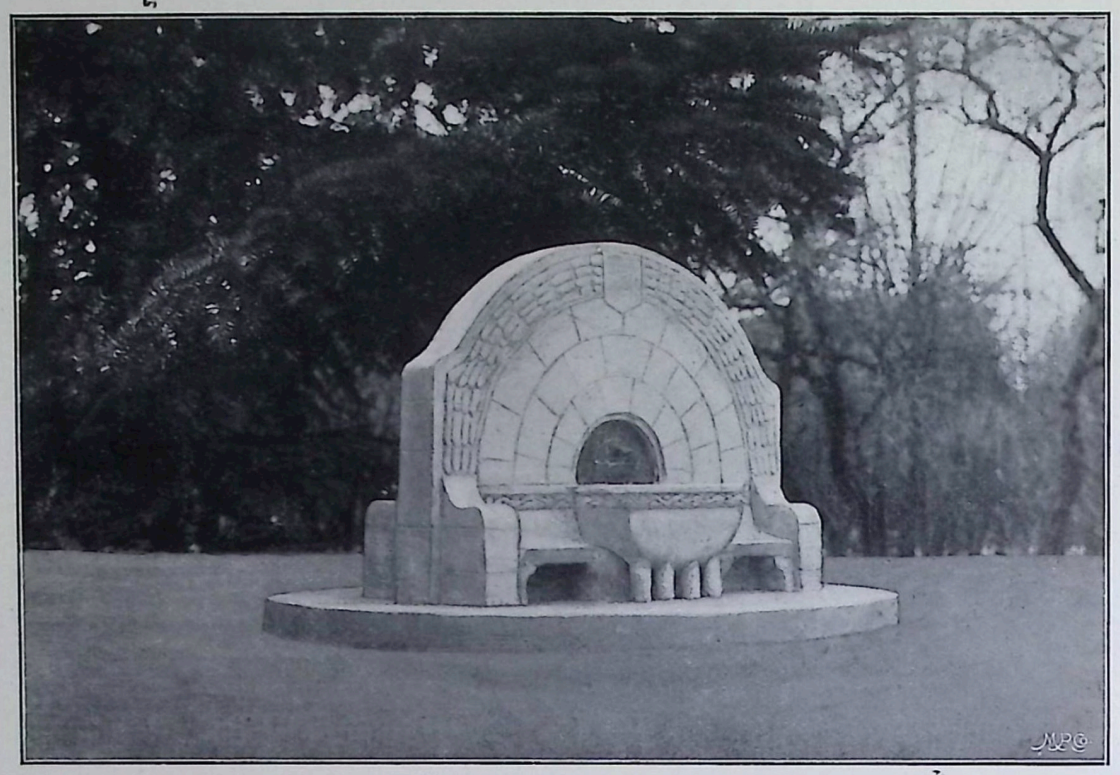
So lange die Geschichte der Kunst als eine der liebenswürdigsten Disziplinen besteht, kennen wir eine Gruppe von Forschern, welche in heissem Bestreben, voll grosser Begeisterung für das Schöne sich bemüht, uns in möglichster Vollständigkeit die Entwickelung der Kunst darzulegen. Tastend spüren sie den Uranfängen in grauen Vorzeiten nach, mit liebender Sorgfalt tragen sie Daten und Merkmale zusammen, gruppieren und beschreiben die uns überkommenen Werke der Kunst, setzen sie in Beziehung zu den schaffenden Künstlern und ihren Zeiten und legen mit sonderlicher Feinheit die verbindenden Fäden der verschiedenen Gruppen blos. Sie stellen die aufsteigende Linie der Vervollkommnungen und immer vollendeteren Lösungen fest bis zu dem Punkte, wo der Verfall eintritt, wo die Bethätigung des Genies auf dem einen Gebiete abbricht, um sich einem andern zuzuwenden, und reihen so Werk an Werk vor unseren schönheittrunkenen Blicken zu der grossen Kette idealer menschlicher Leistungen.

In Büchern und Bildwerken vereinigen sie die Schätze ihrer Forschung und bieten uns so in Ergänzung der reichlichen Sammlungen unserer Museen und Galerieen die unschätzbar wertvolle Möglichkeit, die ganze Kette des Schönen nicht nur zu übersehen, sondern uns auch geistig anzueignen. Das gleissende Gold des Schönen aller Zeiten liegt vor uns ausgebreitet zu unseren Füssen — nur zuzugreifen brauchen wir, um es in Händen zu halten, um es strahlend in blendendem Glanz emporzuheben als unser Eigentum, unseren Besitz. Welcher Rausch, welcher Reichtum!

Jedoch — birgt dieser Rausch nicht heimliche Gefahren, indem er uns irre Wege führt? Verdirbt dieser überwältigende Reichtum nicht Karakter und Sinn, wenn wir alles um uns her mit dem Golde der Geschichte bekleiden? — Man sagt mir: Nein! Geschichte ist Macht, durch sie gewinnen wir erst die Möglichkeit eines Vergleiches, die Befähigung zur Beurteilung und Kritik von Werken der Kunst, durch sie erst bildet sich unser Geschmack.

Ja, das ist richtig, wenn heute aus der bergenden Umarmung der Erde oder des Meeres irgendwo ein Kunst-Werk vergangener Zeiten zu Tage käme, wir wären mit Hülfe der uns von den Geschicht-Forschern gegebenen historischen Reihe in der Lage es einzugliedern, ihm seinen Platz anzuweisen und seinen Wert in Beziehung zu den bereits vorhandenen Lösungen desselben künstlerischen Problems festzustellen. Unser Urteil wäre ein festes, wohl begründetes. Für den Maßstab sind wir den Historikern Dank schuldig.

Wie aber steht es mit der Sicherheit unseres Urteils einem Werk der jüngsten Schaffens-Periode



J. HALLER—KARLSRUHE. *Preisgekrönter Park-Brunnen.*

gegenüber? Dieses lässt sich nicht in die historische Kette einreihen, es steht am Ende derselben; wir besitzen dafür keinen Maßstab; wir sehen daneben nur die Vergangenheit, der es nicht, oder nicht ganz entspricht, und wir kennen den Weg noch nicht, den die zukünftige Entwickelung gehen wird. Hier hilft uns also die Kritik auf Grund unseres historischen Wissens direkt nichts — im Gegenteil, sie ist uns nur hinderlich; ein Jüngling mit frischen, der Gegenwart geöffneten Sinnen, eine Frau mit feinem frauenhaft instinktivem Urteil wird uns beschämen. Wir sind allein auf unseren Geschmack angewiesen. Und nun lasst sehen, was aus ihm geworden ist unter dem Einfluss der Historiker.

Wenn man behauptet, die Kenntnis der Geschichte bilde den Geschmack, so ist das nur mit einer Einschränkung richtig. Bildung ist nicht Bewältigung eines Wissens, Bildung ist das, was übrig bleibt, wenn wir alles Erlernte vergessen haben. Dann ist, nachdem die Blüten-Blätter verfallen, als Frucht der verfeinerte Geschmack gewonnen, welcher instinktartig urteilt. Ich will ein andermal über den hohen Wert dieses instinktartigen Handelns und Urteilens sprechen, welchem gleichmässig der künstlerisch Schaffende und der ästhetisch Geniessende zuzustreben haben. Hier gilt es nur herauszuheben, dass, wenn dies das Resultat der geschichtlichen Bildung ist, es begehrens- und lobenswert bleibt, dass es aber ein Fehler und eine Gefahr bedeutete, wenn durch die kunsthistorische Lehre und Erziehung dahin gewirkt würde, alle vollkommenen Werke der Kette des Schönen müssten auch gefallen.

Gegenüber diesem Irrsatze, zu welchem augenscheinlich die Erziehung unserer Zeit hintreibt, wobei es nicht darauf ankommt, ob er offen ausgesprochen oder von jedem selbst als Konsequenz gezogen wird, ist es gut, besonders stark zu betonen, dass Schönheit und Gefallen nicht zusammentreffen müssen, und dass selbst die hervorragendsten Werke der Vergangenheit nicht zu unserer Geschmack-Bildung beitragen, wenn wir sie wahllos hinnehmen, sondern dass wir dann bei der Geschmacklosigkeit enden. — Wir sind Deutsche, und das heisst, wir lieben es, zu schwärmen. Ich kann mir einen sonst ganz modernen Menschen denken, der es liebt, in Feierstunden sich in eine Traum-Welt zu flüchten: Die Tempel und Statuen der alten Griechen haben es ihm angethan, und wenn er auch noch eine Orient-Reise unternommen hat, ist er »ganz weg« davon. Die griechischen Götter werden ihm lebendig; er denkt sich im Chiton und Mantel in edler Haltung auf der Akropolis stehend, den Blick hinausgewandt auf den Piräus, wo unter dem Schutze Poseidons die Schiffe ankommen, beladen mit Getreide aus Klein-Asien und Purpur aus Tyros. — Dann aber verblasst neben den heiteren Tempeln mit ihrem Säulen-Schmucke, neben den weissen Statuen von edlem Linienfluss und köstlicher Reine die heimatliche Gotik, die herrliche Blüte germanischen Geistes, mit

J. HALLER—KARLSRUHE. *Seiten-Ansicht nebenstehenden Brunnens.*

ihren himmelanstrebenden dämmerigen Domen, mit ihren Stein-Bildwerken voll hölzernen Faltenwurfes.

Oder er denkt sich zurück in die gott- und seelenlose Zeit der Renaissance mit ihrer Schönheitlust und ihrem prunkhaften Glanze, wo in vornehmen Palästen und der stillen Klause des Forschers der sieghafte Kampf der Geister gegen den Buchstaben-Verstand und Barbarismus des Mittelalters geführt wurde, wo die grössten Maler aller Zeiten herrlichste Meister-Werke voll glühender Farben-Harmonieen schufen. — Daneben müssen ihn selbst die besten Werke eines Dürer und Holbein trotz ihrer Kraft und Innigkeit abstossen.

Oder er ist ein Mensch, der ganz aktiv an der Lösung der Aufgaben der Gegenwart teilnimmt, er träumt nicht und spielt nicht Maskerade mit der Kunst, er will auch bei ihr nur in Formen und Farben und Rhythmen schwelgen, die zu seinem ganzen übrigen Handeln und Denken in völliger Harmonie stehen. Er liebt die schlank aufstrebenden Linien des Eiffel-Turmes, die zwischen dampfenden Schornsteinen über dem Flussbett sich hinziehenden Kurven der Eisen-Konstruktion der Schwebe-Bahn, und er sehnt sich nach neuen Formen in allen Künsten, die hierzu nicht in schreiendem Kontrast stehen. — Bei diesem Geschmack versinken dann alle Werke der Vergangenheit, und ständen sie noch so leuchtend als vollendetste Verwirklichungen des Schönen da; sie scheiden aus dem Bereiche des Gefallenden für dieses Individuum aus.

Ich meine also: Wir können das Eine oder das Andere lieben, wenn es auch längst vergangen ist und zu uns nicht mehr passt, wie wir ein Märchen lieben, obwohl wir wissen, dass es sich niemals zugetragen hat. Aber wir können nicht alles zugleich lieben. Es thut uns not, zu der Einsicht zu gelangen, dass wir aus dem unendlich reichen Goldschatz des Schönen aller Zeiten in bescheidener Weise auszuwählen haben, damit es uns nicht verblendet und unseren Karakter nicht verdirbt.

Man kann einen retrospektiven oder einen fortschrittlich gebildeten Geschmack haben, aber man muss doch *Geschmack* haben, sonst kommen wir zu einem grauenhaften Mischmasch und zu einer Verwaschenheit des Geschmackes als unseligste Frucht unserer Erziehung, bemäntelt durch den Wahn, in den Werken aller Zeiten das absolut Schöne zu lieben. — Wer *alles* Ideal-Schöne schön findet, der hat keinen Karakter in ästhetischen Dingen; wem *alles* gefällt, der hat weniger Geschmack, als der, dem nichts gefällt.

Wagt also nur getrost zu sagen: »Das ist schön, aber es gefällt mir nicht«; oder weniger paradox: »Das mag wohl ein Werk von autoritativ anerkannter Schönheit sein, aber mir gefällt es nicht«, und ihr werdet euch selbst und unserer Zeit einen Dienst damit erweisen. Das entwirrt das Knäuel und entreisst uns dem Dilemma, in das so viele heute geraten, wo sie schwankend zwischen der Moderne und der geschichtlichen Kunst stehen. DR. CARSTANJEN—NÜRNBERG.

H. Geßner und die Wagner-Schule.

Ein neues Architekten-Geschlecht ist aus der Schule des Wiener Ober-Baurates Prof. Otto Wagner hervorgegangen. Die neuen Gestaltungs-Grundsätze, die dieser gewaltige An- und Aufreger in seinen Werken und Worten gelehrt, haben bei uns zu dem neuen Stil geführt, dessen Ausgangspunkt das moderne Leben ist. Auch die Architektur, die unpopulärste Kunst, hat den Forderungen der Gegenwart nicht widerstehen können, nur hat sie den Lebens-Ansprüchen widerwillig und zögernd Folge geleistet, immer eine Maske vortäuschend, im Gewande vergangener Stile auftretend, immer bestrebt, an Stelle des Seins den Schein zu setzen, gleichsam abgewandten Antlitzes ins Leben zu treten, und lebensfremd im Alltag zu stehen. — So musste es denn im Laufe des 19. Jahrhunderts notwendig und folgerichtig kommen, dass die Architektur, einstens die mächtige Führerin aller bildenden Künste, zu einem bloßen Schein-Dasein herabsank, in einen Zustand seniler Schwäche verfiel, und von den Kräften zehrte, die ihr die Überlieferung bot, und die Erinnerung an jene großen Zeiten, da sie aus dem unerschöpflichen Nährboden menschlicher Bedürfnisse, organisch emporwuchs und die anderen bildenden Künste, die Malerei, die Plastik, die Handwerkskunst zeitigte, einem mächtigen Baum vergleichbar, in dessen Krone die holdseligsten Früchte reiften. In dem jüngstvergangenen Jahrhundert hat der frische Saft-Trieb aufgehört, und der grünende Baum ist allmählich verdorrt. Wenn sich aber unter den dürren Reisern dennoch etwas Lebendiges durchsetzte, ein neues Zellengewebe, das die innere Struktur veränderte, wohl nur »der Not gehorchend, nicht dem eigenen Trieb«, so war das ein Beweis, dass des Lebens Notdurft stärker ist als all der akademische Galimathias. Allein in der äusseren Struktur hatte sich zunächst wenig verändert, und das Leben, das nur ganz verschämt beim Hinterthürchen herein gelassen wurde, mochte zusehen, wie es hinter den antiken, griechisch-römischen, gotischen oder barocken Fronten fertig wurde. Es bedurfte eines schöpferischen Menschen, der die Architektur von dem Prokrustesbett der Stilforderung befreite und ihr die Eigenlebigkeit zurückeroberte. Ein solcher Eroberer und Befreier ist bei uns Otto Wagner. Auf drei Worte, die auch in ihrer Reihenfolge karakteristisch sind, reduziert er seine Ästhetik: Zweck, Konstruktion, Poesie. Diese drei Worte als Überschrift eines künstlerischen Glaubens-Bekenntnisses stellen allerdings die höchsten Forderungen. Sie fordern, dass der Architekt ein Künstler sei. Dass er schaffe wie ein Dichter, der innerlich bis zu den äussersten Konsequenzen erlebt, was ihm als das zu Gestaltende vorschwebt. Das ist für den Architekten der Zweckbegriff, aus dem er die Konstruktion gebären soll. Die strenge Sachlichkeit und die unwillkürliche persönliche Färbung geben dem Werk die Schönheit, die Poesie. Wer die Anwendung dieser drei Worte zu lehren vermag, muss tief hinabgestiegen sein zu den Quellen des Lebens und der Kunst. In einem Zeitalter, das vom Herkömmlichen lebt, wird der Schaffende, der immer ein Aufrüttler ist, wie ein Revolutionär gefürchtet werden. Das mag den Widerstand, ja den Hass erklären, den Wagner heute noch bei den leitenden Kreisen, den Kunstbehörden und offiziellen Kunst-Ausschüssen findet. Denn auch das ist herkömmlich, dass Behörden eifersüchtig wachen, dass alles hübsch beim Alten bleibe. In diesem Sinne wählen sie ihre Gewährsmänner auch für die Kunst, für die Architektur, für die Jurien und Kommissionen, Menschen, die mit verjährten Begriffen über Neues zu Gericht sitzen. Diese Begriffs-Verkalkung und Verknöcherung der Anschauung, die als Kunstverfalls-Erscheinung für unsere Zeit typisch ist, hat bedenkliche Dimensionen namentlich in jenen offiziellen Kreisen angenommen, von deren Hass oder Gunst der Monumental-Architekt abhängig ist. Willfährigkeiten, die einzelne modern denkende Persönlichkeiten innerhalb jener amtlichen Kreise an den Tag legen, befinden sich allzu sehr in der Minorität, um zu praktischen Ergebnissen zu führen. Und das ist nun das fast tragische Schicksal Wagners, dieses Grossstadt-Architekten par excellence, dass trotz seiner Streitbarkeit und seines Organisations-Genies fast alle seine monumentalen Entwürfe, die viele Bände füllen, noch immer ein papierenes Dasein führen, und es heute noch ungewiss ist, ob er in der Konkurrenz um den armseligen Stadt-Museumsbau über die Bisenius-Kunst seiner pygmäenhaften Rivalen den Sieg davon tragen werde. Es wäre schließlich nicht der erste Fall, dass ein Großer an der Kleinheit seiner Zeit scheitert.

Allein auch hier gilt der Satz, dass in der Natur keine Kraft verloren geht. Die Gestaltungs-Grundsätze, die Wagner seinen Schülern eingepflanzt, sind als lebenskräftiger Samen in den jungen Talenten zu einer neuen Saat aufgegangen. Er säete Drachenzähne und geharnischte Männer wuchsen empor, ein thebanisches Geschlecht, um die neue Stadt zu bauen. Darin liegt das vielbewunderte Geheimnis des Erfolges der Wagner-Schule, dass er die Talente erkennt und eine strenge Auslese hält. Andere Architektur-Schulen mögen mit

ARCHITEKT J. HALLER—KARLSRUHE.

PREISGEKRÖNTER ENTWURF ZU EINEM MONUMENTAL-BRUNNEN FÜR DIE STADT ZÜRICH.

J. A. POOL—ZALT-BOMMEL. *Stuhl.*

der Schülerzahl prunken, siebzig und mehr im Jahrgang, er aber siebt und siebt immer wieder und es bleiben zehn oder fünf im Jahr. Aber mit fünf solchen fühlt er freilich eine Armee in seiner Faust. Während der Alte mit der Kraft der Jugend noch den Drachenkampf mit dem vielköpfigen Ungeheuer der amtlichen und halbamtlichen Kunst-Kommissionen und -Ausschüsse führt, haben sich die Jungen bei uns die Welt im Kleinen erobert. Alles Neue geschieht bei uns aus privaten Mitteln. Man beginnt, sich in die moderne Zeit einzuleben. Kunst-Gewerbe und Architektur schliessen wieder einen engeren Bund, der zum Heile beider nie gelockert hätte werden sollen. Man baut Familien-Häuser, Miet- und Waren-Häuser, Arbeits-Häuser, Bank-Gebäude, Bahnhof-Hallen etc. die ihre Bestimmung klar zum Ausdruck bringen, und deren Grundsatz die Karakteristik ist.

Was ich sagen wollte: Hubert Gessner? Er ist ein Wagnerschüler, das ist von ihm zu sagen. Die Schilderung des Milieu, und der geistigen Ahnenschaft ist für seine Karakteristik richtig. Er hat kürzlich ein Arbeiter-Heim in Wien gebaut und ein Sparkassengebäude in Czernowitz. Man sehe sich an, was er geschaffen hat. Da braucht's nicht vieler Worte mehr. Das Werk spricht für den Mann.

JOSEPH AUG. LUX—WIEN.

KÜNSTLERISCHE BEITRÄGE für den *neuen Jahrgang* betreffend, bitten wir alle *Architekten, Künstler* und namentlich auch *kunstgewerbliche Firmen*, welche Wert darauf legen, ihre Schöpfungen in der »Innen-Dekoration« veröffentlicht zu sehen, diese in *scharfen Photographieen* unserer Redaktion einreichen zu wollen. Auch Entwürfe und Skizzen in *Feder-Zeichnung* sind zu Einsendungs-Zwecken geeignet. Dieselben werden ohne Rücksichtnahme auf irgend welche andere Gesichtspunkte, gleichviel ob von in- oder *ausländischen* Künstlern herrührend, einzig nach ihrem künstlerischen Wert beurteilt. Die prämiierte NEUE EINBAND-DECKE für die »Innen-Dekoration« findet sich auf der ersten Seite des Inseraten-Anhanges vorliegenden Heftes abgebildet. Die Schriftleitung.

Erfahrung eines Laien.

Nach jahrelangen Wanderfahrten in fernen Erdteilen wollte ich mein eigenes Heim gründen und begab mich daran, die Wohnungs-Ausrüstung zusammenzustellen. Während des ziellosen Umhersuchens in allen möglichen guten und schlechten Möbel-Magazinen gewährte das Berliner Kunstgewerbe-Museum mit seinen alten festgeprägten Möbel-Formen einen Ruhepunkt. Und wieder bei einem Besuch dieses Museums traf es sich durch glücklichen Zufall, dass ein Freund mich auf die Schule des Kunstgewerbe-Museums aufmerksam machte, in der auch Möbelklassen eingerichtet seien. Das brachte mich auf den Gedanken, hier einen Versuch zu wagen.

Die Beamten, denen ich sagte, dass ich mit den jungen Künstlern der Möbelklasse in Verbindung zu treten wünschte, um Entwürfe anzukaufen, wiesen mich an Prof. Grenander, und da zeigte sich gleich, dass ich vor die rechte Thür gekommen sei. — »Warum wollen Sie nicht nach eigenen Wünschen Entwürfe zeichnen lassen?« erwiderte der Herr Professor auf meine Bitte, und ich konnte nur sagen, dass dies mein eigentlicher Wunsch stets gewesen sei, nur hätte ich mich der Erfüllung desselben nicht so nahe gedünkt, die Schwierigkeiten seien mir unüberwindlich erschienen.

Für eine Anzahl Schüler wurde nun ein Preis ausgesetzt und die Aufgabe gestellt: Ein Herren-Zimmer, ein Speise-Zimmer und ein Damen-Boudoir sollte entworfen werden, entsprechend dem vorgelegten Plan der Wohnung. Die Möbel sollten klar u. ruhig wirken, durch die Kontur, ohne viele Ornamente. — An den vier Entwürfen, die mir bereits nach zehn Tagen eingehändigt wurden, überraschte mich vor allem die schöne Ausführung der Zeichnungen. Dann aber bei sorgfältigem

J. A. POOL—ZALT-BOMMEL. *Lehn-Stuhl.*

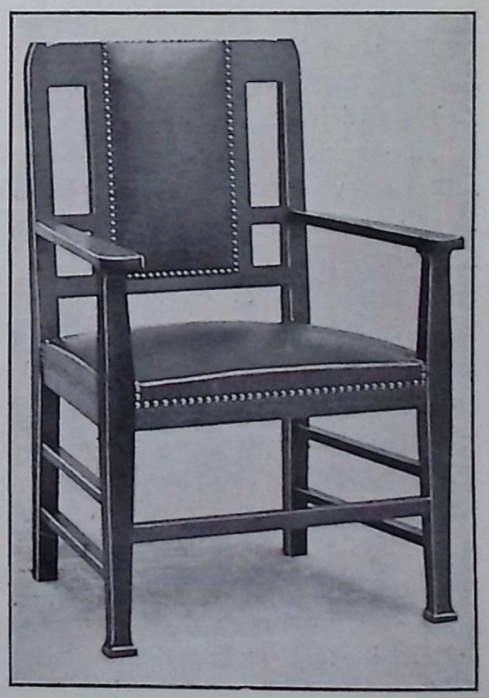
J. A. POOL—ZALT-BOMMEL. *Stuhl.*

Durchsehen zeigte sich der ganze Wert der Leistungen immer klarer und die Wahl war bald getroffen: Das Herren-Zimmer und Speisezimmer des Herrn Kupper u. das Damenboudoir von Herrn Schneckenberg wurden zur Ausführung bestimmt. Die Werkzeichnungen fertigte jeder der Herren für seine Entwürfe an und wenn ich je eine rechte Freude gehabt habe, so war es die, dass ohne weitere Nachhilfe der Künstler die Kunst-Tischler der Werkstätte Fr. Wagner—Goslar ihre Aufgaben mit dem wärmsten eigenen Interesse in Angriff nahmen und ihre Ehre drein setzten, mustergiltige Arbeiten zu liefern, die selbst dem allerstrengsten Kritiker Achtung abnötigen.

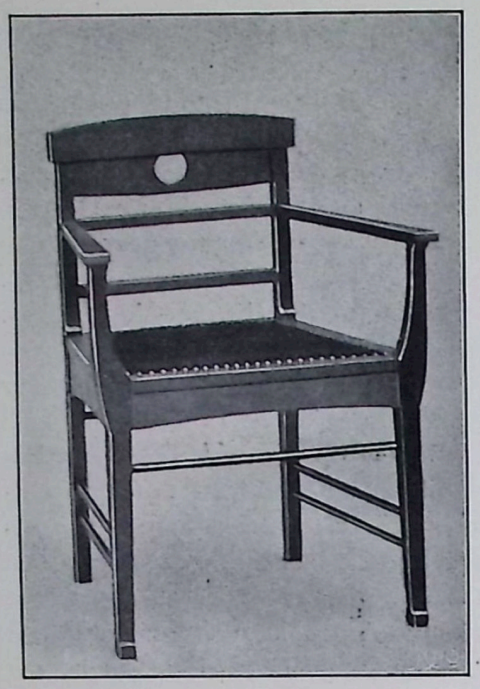
Die Entwürfe und Werkzeichnungen sind in meinem Besitz, ich betrachte dieselben jedoch als geistiges Eigentum der Künstler und überlasse ihnen die Verfügung über etwaige Vervielfältigungen. Die Herstellungskosten für die drei Zimmer belaufen sich auf 4000 Mark. DR. H. IN C.

Zu den Abbildungen dieses Heftes.

Es ist gar mancherlei, was wir diesmal vorführen und wir hoffen damit zu beweisen, dass wir, weit entfernt von jeder engherzigen Einseitigkeit, das Gute da nehmen, wo es zu finden ist und mehr auf das wirklich Geleistete sehen, als auf graue Theorie. So zeigen wir hier die schlichten und doch so eminent aristokratischen Räume, welche Fräulein *Marie von Brocken,* die unseren Lesern bereits vorteilhaft bekannte, höchst talentierte Berliner Künstlerin entworfen hat. Von ungewöhnlicher Leistungs-Fähigkeit geben uns sodann auch die Ansichten nach einer aus den Werkstätten der Firma *Hartman & Ebert* in Chemnitz hervorgegangenen Einrichtung unzweideutig Zeugnis. In diesem »*Salon des Herrn V. in C.*« sind die Möbel sämtlich, inkl. Thüren und Paneel, in stahlblank poliertem Mahagonyholz, Verzierungen in dunkelbraun, in den Tiefen etwas grün satiniertem Kupfer, Einlagen in Xylektypom-Dekor Ton in Ton. Der Bezug der Möbel ist grün Seiden-Moirée, derjenige der Wände hellgraue Seide mit applizierter Kante in grün. Von den Thüren, Fenstern und Heiz-Körpern gehen breite Rippen, mit seitlichem Xylektypom-Dekor an der Decke nach der Mitte, um daselbst einen Kasten zu tragen. Derselbe hat eine Einlage in Opaleszent-Verglasung, die von rückseitig elektrisch beleuchtet wird. An dem Kasten hängen Rosen-Guirlanden in Kupfer getrieben, aus welchen sich die Beleuchtung entwickelt. In den Ecken sitzt je eine Rose mit Beleuchtung, die Gläser dafür sind von Tiffany. Das ganze Zimmer zeigt als Motiv die Rose, sei es als Rosette an der Lambrie, als Schlüssel-Schild, als Einlage der Thür-Aufsätze, im Stuck als Ornament bis zu den elektrischen Ausschaltern. Solcher sitzen an der Seite der Eingangs-Thür drei Stück, sie haben die Form einer voll erblühten Rose auf welcher einmal ein Schmetterling, eine Raupe und eine Puppe sitzt. Der Teppich, welcher durch das ganze Zimmer geht, ist grün Ton in Ton. — Die Xylektypom-Technik wurde bekanntlich zuerst von der Firma *J. Buyten und Söhne* in Düsseldorf in großem Maßstabe und in künstlerischem Geiste angewendet. Diese Firma ist gleichfalls im vorliegenden Hefte vertreten und zwar mit einem Herren-Zimmer, das, bei geradezu mustergültiger technischer Ausführung sowohl in der Konstruktion wie in der Disposition höchst vornehm und elegant gehalten ist. Es war eine der besten Arbeiten auf der *Düsseldorfer Ausstellung,* auf welcher unsere rheinische Möbel-Industrie ja überhaupt so überaus vielversprechend vertreten war. Aus Chemnitz, und zwar aus dem Hause von *Wilhelm Vogel* stammen die höchst interessanten *Möbel-Stoffe* nach Entwürfen hervorragender



J. A. POOL—ZALTBOMMEL. *Lehn-Stuhl.*

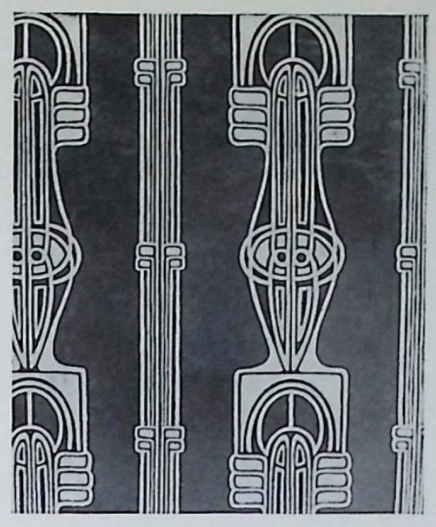
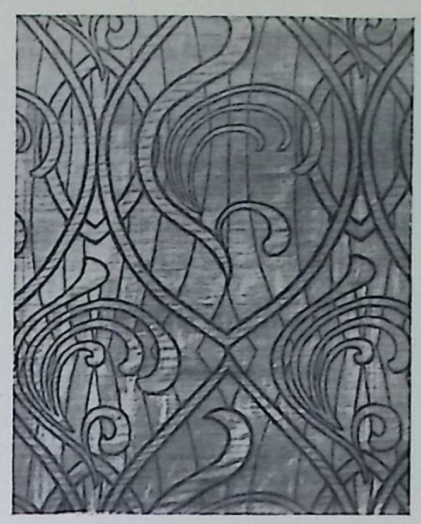
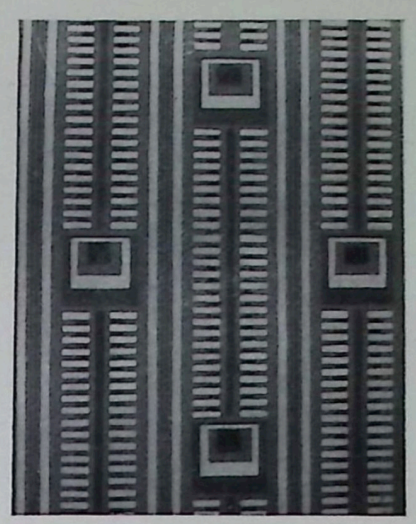


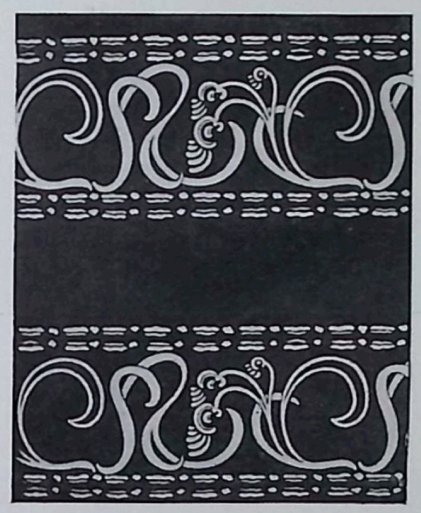
J. A. POOL—ZALT-BOMMEL. *Lehn-Sessel.*

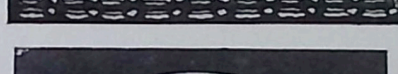
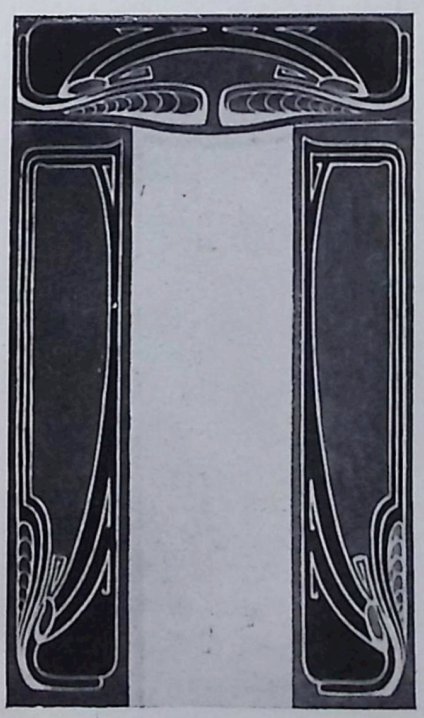
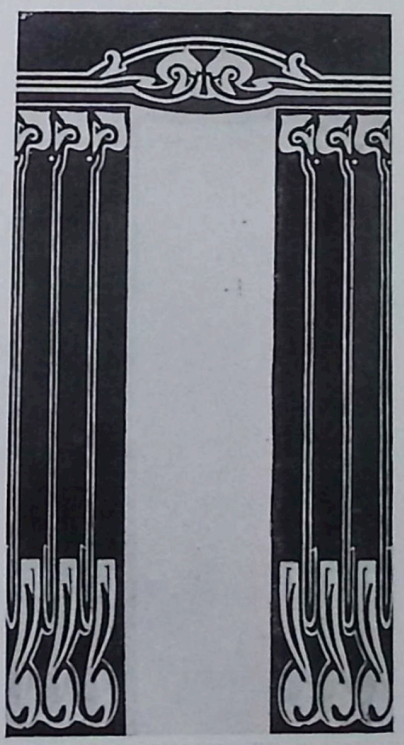
Künstler, welche hier zum ersten Male reproduziert werden. Der Wunsch, die fabrikmäßige Herstellung von Möbel-Stoffen, Portièren und verwandten Artikeln auch in modernen Mustern auf eine künstlerische Höhe zu bringen und damit auch dem kaufenden Publikum, welches nur bescheidene Mittel zur Verfügung hat, seine Wohnungen mit Entwürfen der ersten Kräfte unseres Kunst-Gewerbes zu verschönern, veranlasste die Firma Vogel, sich an eine Reihe von hervorragenden Künstlern, als: Prof. *P. Behrens*-Darmstadt, *Walter Leistikow*—Charlottenburg, Professor *Henry van de Velde*—Weimar, *Rudolf & Fia Wille*—Berlin u. a. zu wenden. Dieselben haben eine Reihe von Entwürfen geliefert, die als Wand-Bespannungs-Stoffe, Dekorations-Stoffe, Moquette-Stoffe, halbseidene und gestickte Portièren ausgeführt wurden. Auch die Kolorits sind nach Angaben der Künstler hergestellt worden. Das vierfarbige Moquette von *Behrens* ist in vier verschiedenen Farben, die auf gleicher Lichtstufe stehen, ausgeführt und gewährt deshalb trotz des reichen Effektes ein durchaus ruhiges, vornehmes Gepräge. Der zweifarbige Moquette, ebenso wie die Moquette von *Leistikow* und *Wille* sind in Ton in Ton oder in matten Komplementär-Farben ausgeführt und eignen sich für Herren-Zimmer, Hotels etc. Ein schönes vornehmes vierfarbiges Moquette ist das Wille'sche, auch durchaus ruhig koloriert. Das Leistikow'sche Streifen-Muster ist als Dekorations-Stoff ausgeführt und zwar für Schlaf-Zimmer, Salon etc. Das Material ist durchaus mercerisierte Baumwolle von so schönem intensiven Glanz, dass man fast glaubt einen reinseidenen Stoff vor sich zu haben Originell sind die gestickten Portièren auf Leinen-Plüsch, einfarbigem und meliertem Tuch, teils mit Schnurstich, teils mit Velve und Goldbrand-Applikation ausgeführt. Sie sind durchweg sehr dezent und ruhig in den Farben gestimmt und nur mit einer originellen Schnuren-Gimpe besetzt, auch die Lambrequins, da eine Franze die ruhige edle Linien-Führung beeinträchtigen würde, die besonders bei den *van de Velde*'schen Mustern wohlthuend wirkt. — Ganz ausgezeichnete Arbeiten, sowohl im Entwurf wie in der handwerklichen Ausführung, sind die Sessel und Stühle von *Pool* in Zalt-Bommel und Haarlem (Holland). »*Onder den St. Maarten*, Werkstätten einfacher Möbel und Haus-Geräte«, nennt der Ingenieur Pool sein Institut, das sich auch auf der Turiner Ausstellung durch seine überaus gediegenen Erzeugnisse ausgezeichnet hat. Diese Stühle und Sessel aber dürften besonders Freunde finden. — Und nun zum äussersten Osten! Der Architekt *Rudolf Tönnies* in Sarajevo hat für den dortigen Herren-Klub ein bosnisch-orientalisches Zimmer geschaffen, von dem wir hier ebenfalls einige Ansichten wiedergeben. Für Spiel- und Rauch-Zimmer gibt der orientalische Stil immer noch reizende Vorbilder, wenn die Hand eines künstlerisch empfindenden Architekten darüber waltet. Endlich wollen wir auch nicht unterlassen, auf die in Zürich preisgekrönten Brunnen-Entwürfe des Karlsruher Architekten *J. Haller* hinzuweisen, die ihrem aus dem romanischen entwickelten Karakter nach sich ganz vorzüglich zum Schmuck von Höfen und Gärten eignen. Einer dieser Entwürfe erhielt bei der erwähnten Züricher Konkurrenz den ersten Preis. — Am Schlusse des Heftes und damit des Jahrganges geben wir noch den Entwurf zu einem Land-Hause wieder, welchen der unseren Lesern durch das von ihm erbaute und im April-Heft d. Jahrg. publizierte Bootshaus des Mannheimer Ruder-Klubs bekannte Darmstädter Architekt *E. Beutinger* geschaffen hat. Es ist ein behagliches, einfaches und dochmithöchst künstlerischem Empfinden disponiertes Häuschen, so recht ein Symbol dessen, was wir hier pflegen: das traute Heim!

Die Schriftleitung.

J. A. POOL—ZALT-BOMMEL. *Lehn-Sessel.*



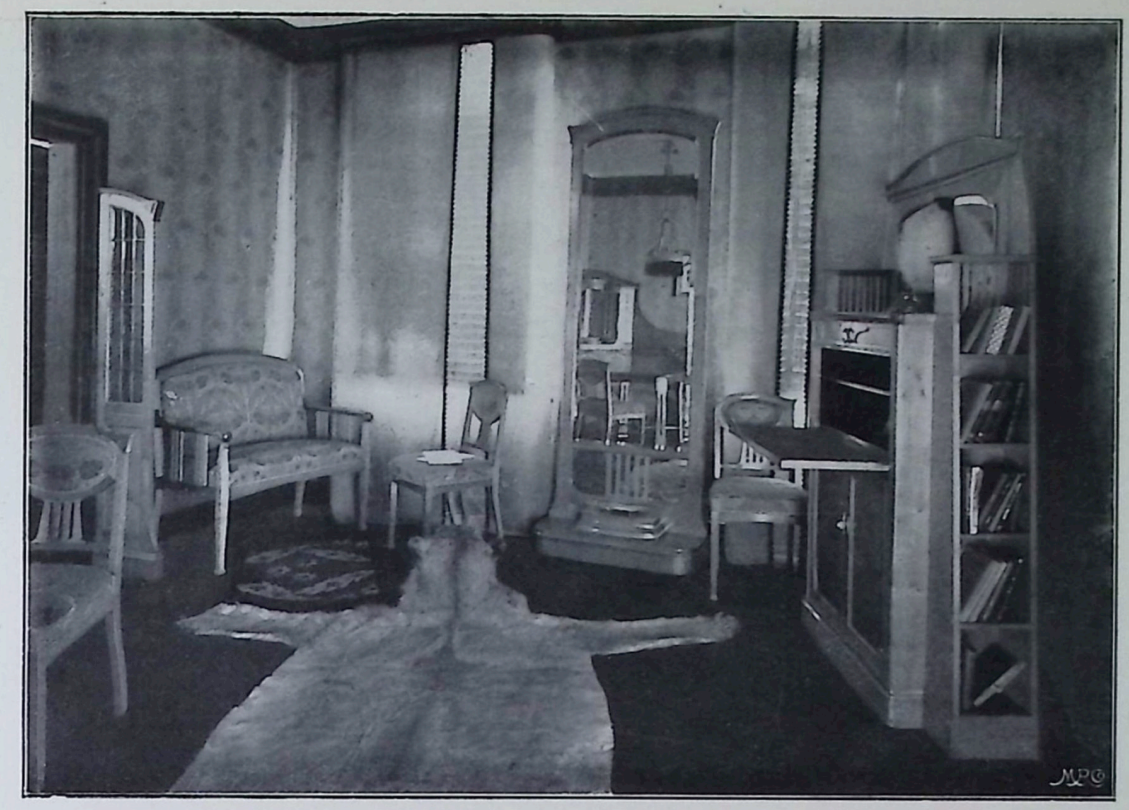




W. VOGEL—CHEMNITZ. PORTIEREN UND MÖBEL-STOFFE NACH VAN DE VELDE, BEHRENS, LEISTIKOW, F. WILLE.

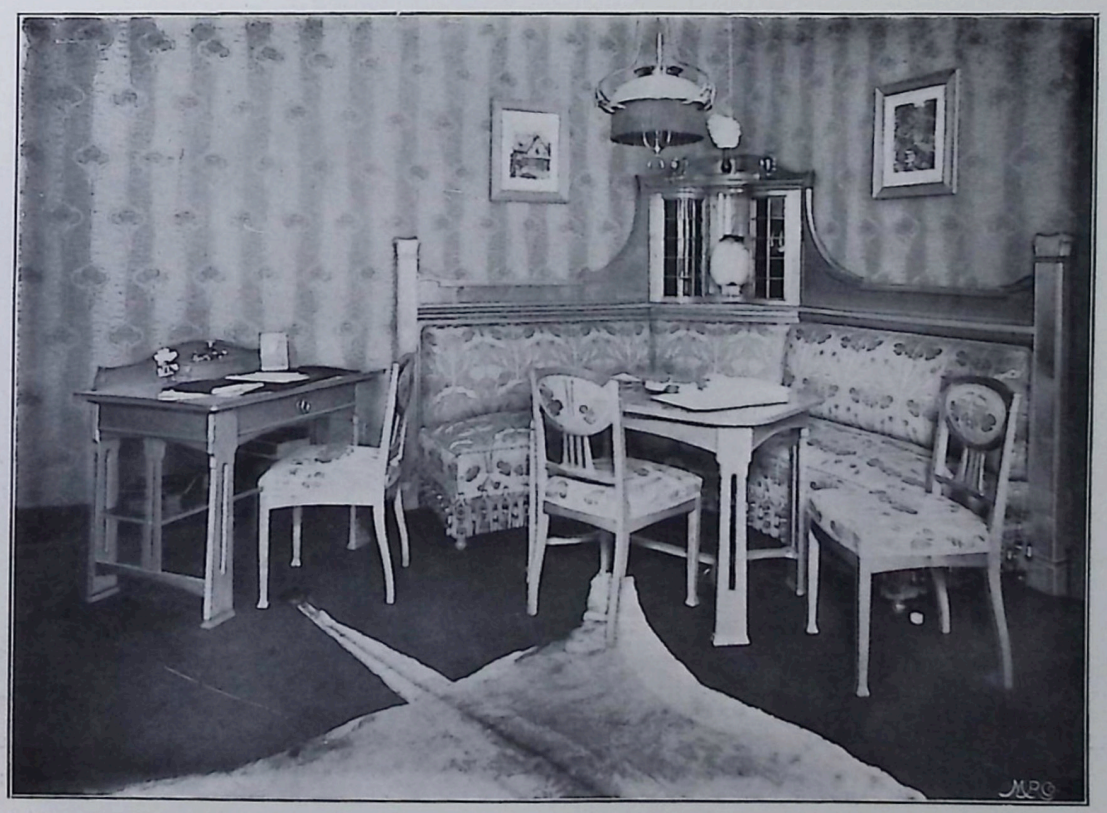
PORTIÈRES ET TENTURE DE MEUBLES, APRÈS DESSINS DE VAN DE VELDE, BEHRENS, LEISTIKOW, F. WILLE.

E. KUPPER.—KARLSRUHE. FRÜHSTÜCKS-ZIMMER IM HAUSE DES DR. H.—GOSLAR.
SALLE A DEJEUNER DANS LA MAISON DU DR. H.-GOSLAR.

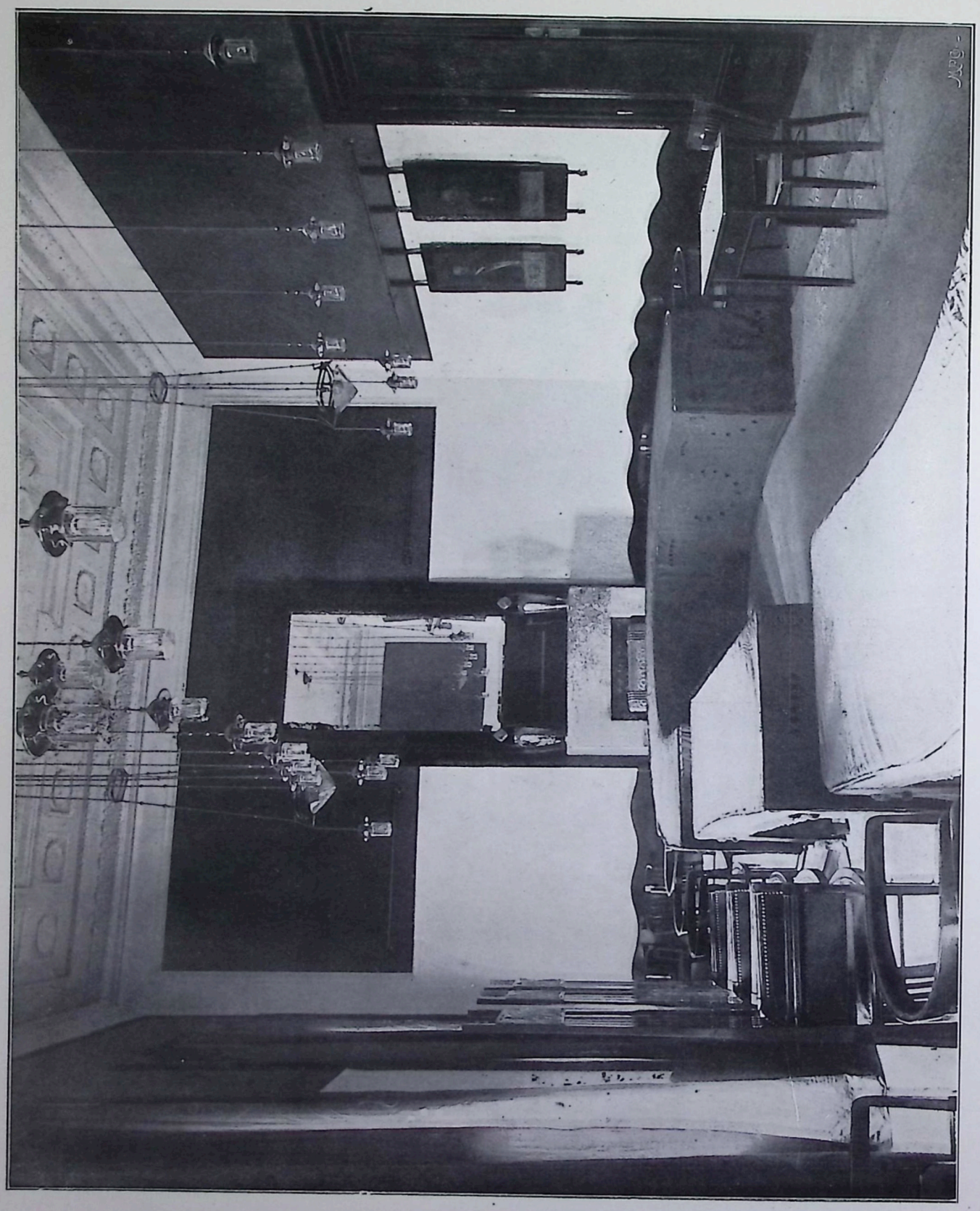
E. KUPPER—KARLSRUHE. SPRECH-ZIMMER DES DR. H.—GOSLAR. * PARLOIR DU DR. H.—GOSLAR.
AUSGEFÜHRT VON FR. WAGENER, TISCHLEREI IN GOSLAR. * EXÉCUTÉ PAR FR. WAGENER, MENUISERIE A GOSLAR.



E. SCHNECKENBERG. BOUDOIR DER FRAU DR. H.—GOSLAR.
BOUDOIR DE MADAME H. — GOSLAR.



E. SCHNECKENBERG. BOUDOIR DER FRAU DR. H.—GOSLAR. * BOUDOIR DE MADAME H.—GOSLAR.
AUSGEFÜHRT VON FR. WAGENER, TISCHLEREI IN GOSLAR. * EXÉCUTÉ PAR FR. WAGENER, MENUISERIE A GOSLAR.



HUBERT GESSNER—WIEN.

SITZUNGS-SAAL EINES SPARKASSEN-GEBÄUDES. *
SALLE DE CONFÉRENCE D'UNE CAISSE D'ÉPARGNE.

HUBERT GESSNER—WIEN.

KASSEN-RAUM DES SPARKASSEN-GEBÄUDES IN WIEN.
CAISSE D'ÉPARGNE LES GUICHETS A VIENNE. *

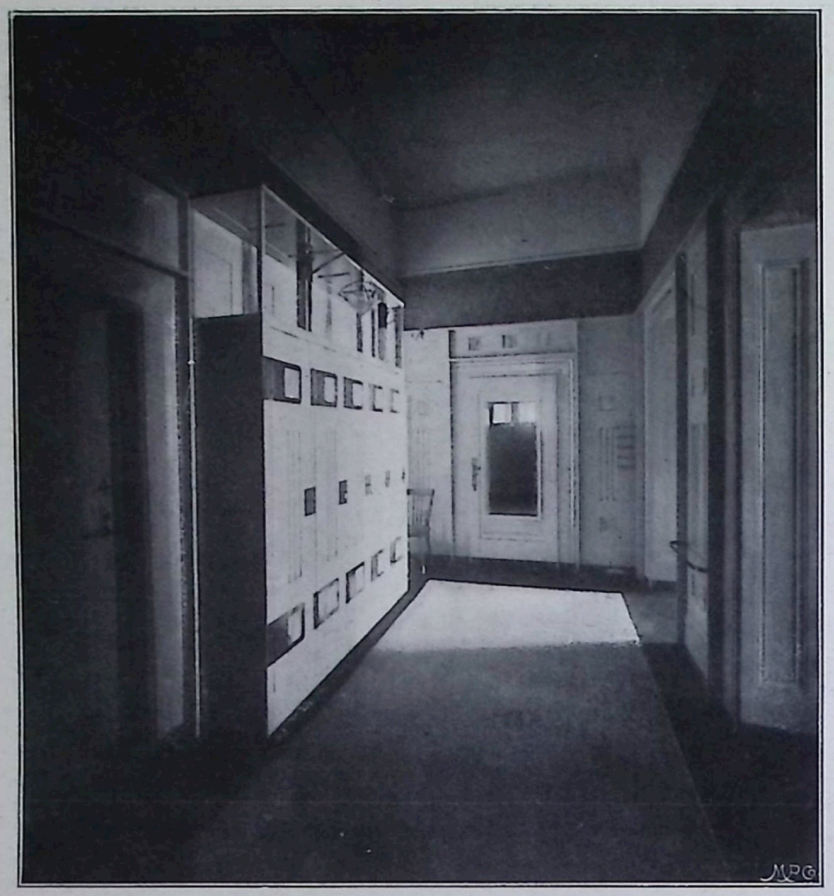
HUBERT GESSNER—WIEN.

DIREKTIONS-SITZUNGS-ZIMMER IN DEM SPARKASSEN-GEBÄUDE.
CAISSE D'ÉPARGNE: SALLE DES SÉANCES.

HUBERT GESSNER—WIEN.

ZIMMER DES DIREKTORS IN DEM SPARKASSEN-GEBÄUDE. *

CABINET DE TRAVAIL DU DIRECTEUR A LA CAISSE D'ÉPARGNE.



HUBERT GESSNER — WIEN.

KORRIDOR MIT AKTEN-SCHRÄNKEN IN DEM SPARKASSEN-GEBÄUDE. *

PALIER AVEC ARMOIRES POUR LES ACTES A LA CAISSE D'ÉPARGNE.

HUBERT GESSNER — WIEN. *

HAUPT-TREPPEN-AUFGANG IN DEM SPARKASSEN-GEBÄUDE Z. CZERNOWITZ.

ESCALIER DE L'ENTRÉE PRINCIPALE A LA CAISSE D'ÉPARGNE A CZERNOWITZ.

MARIE VON BROCKEN—BERLIN.

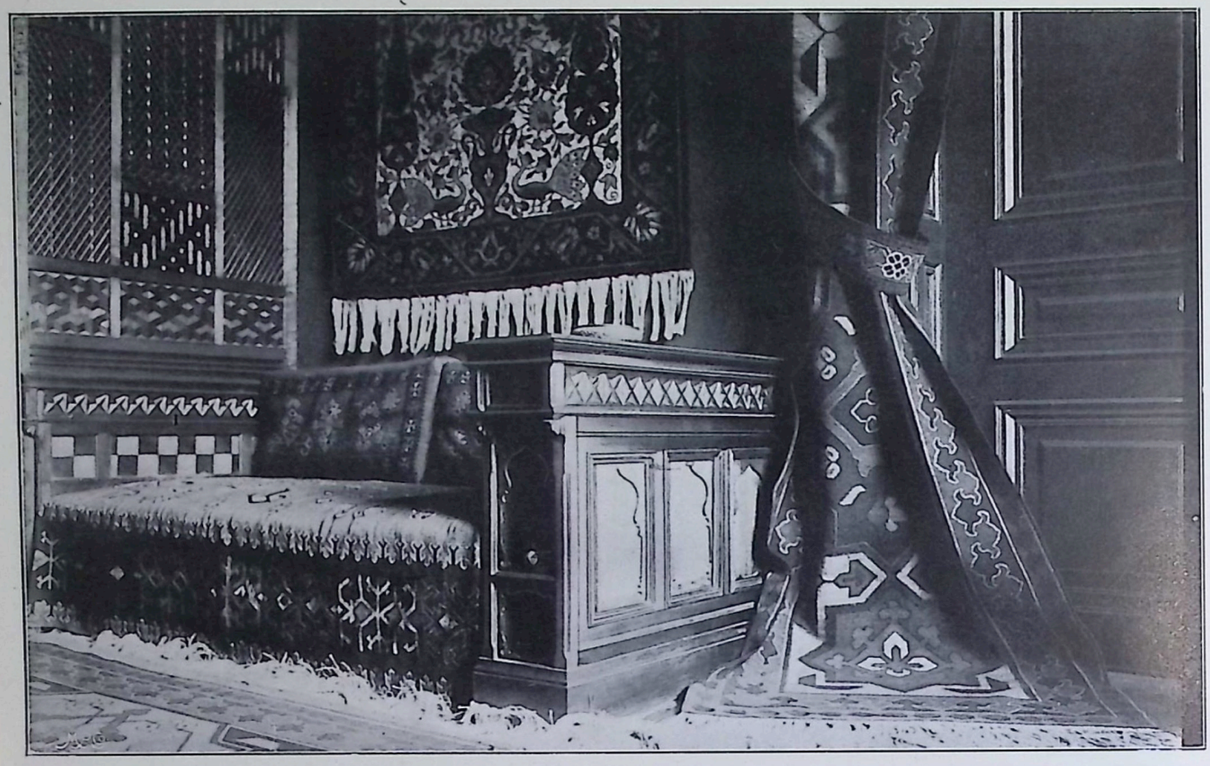
SPEISE-ZIMMER IN EINEM LAND-HAUSE. * *
SALLE A MANGER D'UNE MAISON DE CAMPAGNE.

MARIE VON BROCKEN—BERLIN.

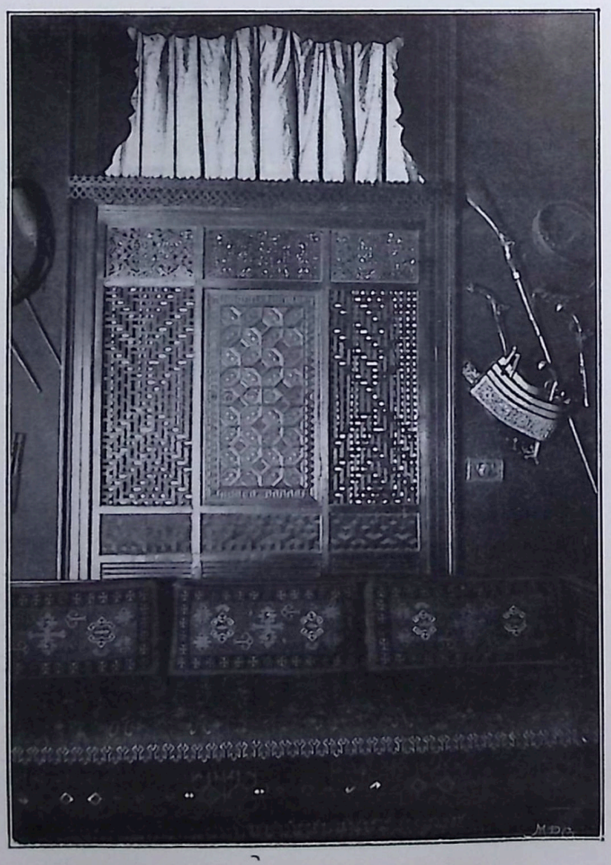
HERREN-ARBEITS-ZIMMER IN EINEM LAND-HAUSE. *
CABINET DE TRAVAIL D'UNE MAISON DE CAMPAGNE.

MARIE VON BROCKEN—BERLIN.

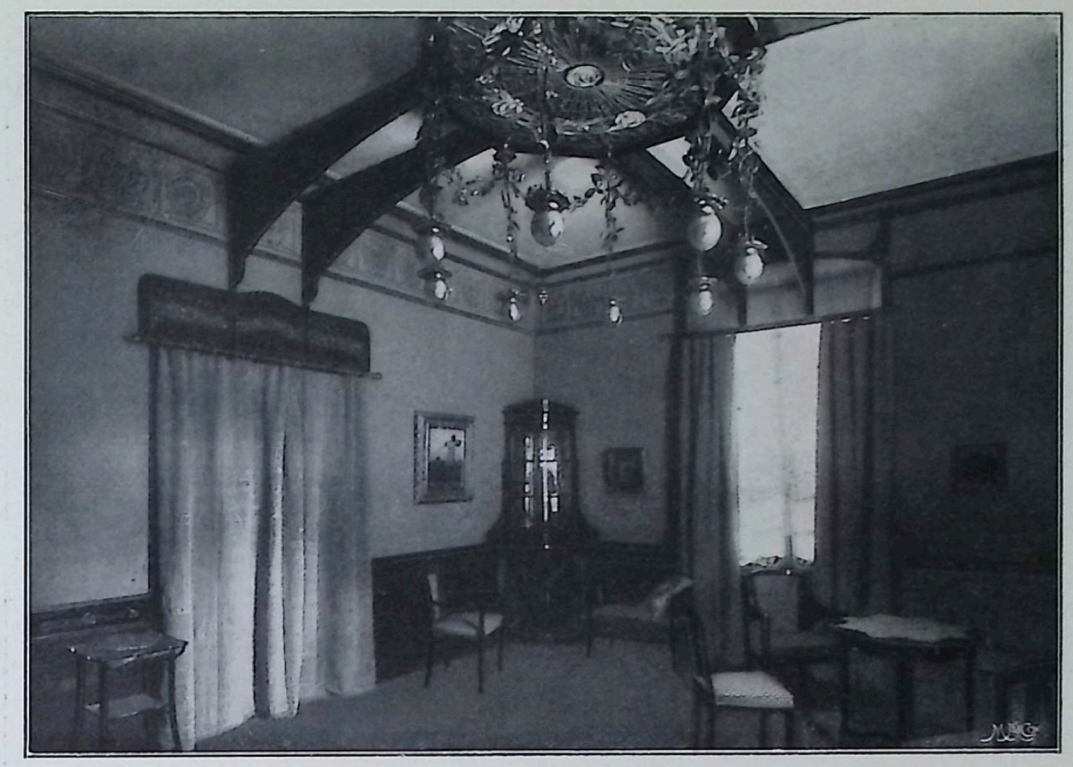
KAMIN-PARTIE IM WOHN-ZIMMER EINES LAND-HAUSES.
CHEMINÉE DE SALON D'UNE MAISON DE CAMPAGNE.



RUDOLF TÖNNIES—SARAJEWO.



BOSNISCHES ZIMMER IM HERREN-KLUB.
CHAMBRE BOSNIENNE DANS UN CERCLE.



HARTMANN & EBERT—CHEMNITZ.

SALON IN DER VILLA V. IN C.

SALON DE LA VILLA V. A C.

61

HARTMANN & EBERT—CHEMNITZ.

KAMIN-PARTIE IM SALON DER VILLA V. IN C.

PARTIE DE CHEMINÉE DANS LA VILLA V. A C.

AUSGEFÜHRT VON HARTMANN & EBERT, MÖBEL-FABRIK IN CHEMNITZ.

EXÉCUTÉ PAR HARTMANN & EBERT, FABRIQUE DE MEUBLES A CHEMNITZ.

J. BUYTEN & SÖHNE—DÜSSELDORF. HERREN-ZIMMER. * CABINET DE TRAVAIL.

J. BUYTEN & SÖHNE—DÜSSELDORF. HERREN-ZIMMER. DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG 1902. *
CABINET DE TRAVAIL. EXPOSITION DE DÜSSELDORF 1902.

J. BUYTEN & SÖHNE.

PLAUDER-ECKE AUS DEM HERREN-ZIMMER AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG 1902.

COIN DU CABINET DE TRAVAIL A L'EXPOSITION DE DÜSSELDORF 1902. * * *

EMIL BEUTINGER—DARMSTADT.

SKIZZE ZU EINEM LAND-HAUSE. * * *
ESQUISSE POUR UNE MAISON DE CAMPAGNE.

REDAKTION VON SEITE 293—316: ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.

SMCF25060136